

VAGNER CAMILO

DA
ROSA DO POVO
À
ROSA DAS TREVAS

CLASSICISMO, MELANCOLIA E COSMOVISÃO TRÁGICA
NA LÍRICA DE DRUMMOND
(1948-1951)

TESE DESENVOLVIDA SOB ORIENTAÇÃO DA PROF.^ª DR.^ª
VILMA SANT'ANNA ARÉAS E APRESENTADA AO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (IEL) DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP) COMO EXIGÊNCIA PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS.

CAMPINAS
SETEMBRO DE 1.999

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

200064119

C19 Camilo, Vagner

Da rosa do povo à rosa das trevas: classicismo, melancolia
e cosmovisão trágica na lírica de Drummond (1948-1951) /
Vagner Camilo. Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador: Vilma Sant' Anna Arêas

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas.
Instituto Estadual de Campinas.

1. Poesia brasileira 2. Andrade, Carlos Drummond de
I. Arêas, Vilma Sant' Anna II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem III. Título

CDD 869.915

UNIDADE	B.e.
N.º CHAMADA:	TI/UNICAMP
	C1462
V.	Ex.
TOMBO BC/	40611
PROC.	278100
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	\$11,00
DATA	18/03/00
N.º CPD	

CM-00135101-B

À memória de Antônio Augusto e Maria Augusta,
(vivos em mim) e "a um (outro) varão que acaba
de nascer" (Leonardo).

A Isabel e Viviane, sempre.

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Vagner Camilo

e aprovada pela Comissão Julgadora em

21/10/99

Paulo Paulino

AGRADECIMENTOS

Para a realização da presente tese, contei com o auxílio da bolsa concedida, entre 1995 e 1998, pelo CNPq. A essa instituição registro meu agradecimento.

Em versão parcial, a tese foi submetida a exame de qualificação no final de 98, sendo argüida pelos professores doutores Roberto Schwarz e Iumna Simon, aos quais devo muitas sugestões valiosíssimas, que se não foram incorporadas integralmente aqui, foi por limitação pura e exclusivamente minha. A Iumna Simon, em especial, devo ainda mais: o delineamento dos contornos definitivos do contexto de especialização do trabalho artístico a que se reporta a tese, graças ao curso dedicado à lírica brasileira nos anos 40-50, por ela ministrado, em 1997, na Pós-Graduação da Teoria Literária do IEL.

A Fernando Py devo o acesso aos originais de *Claro Enigma*, que foi pronta e gentilmente franqueado por intermédio de Suetônio Valença e Raquel Valença, aos quais vai aqui também meus agradecimentos. A Raquel agradeço ainda a recepção simpática na Fundação Casa de Rui Barbosa, para a pesquisa no acervo de Drummond no Museu Arquivo de Literatura Brasileira.

Vai, ainda, um agradecimento especial a André Mota (pelas consultas históricas) e a Cristina Bassi, pela leitura atenta de parte dos originais.

Por último (mas sempre em primeiro lugar), a Vilma Arêas, mais do que agradecimento (nunca suficiente), vai minha gratidão - essa *palavra tudo*, como diria Drummond - pelo muito que aprendi nesses anos todos de convívio muito próximo e que está além, muito além das exigências da orientação.

ÍNDICE

<i>Introdução</i>	6
1. Movimentos de Passagem	6
2. Fortuna e Infortúnio Críticos	11
<i>Parte I - Entre o Esteticismo Estéril e o Dogmatismo Partidário</i>	31
1. A Constituição de um Campo Literário Autônomo: Formalismo e Especialização do Trabalho Artístico nos Anos 40-50	32
2. As Razões do Pessimismo: Sectarismo Ideológico no Contexto da Guerra Fria	44
3. Uma Retirada Estratégica	66
<i>Parte II - Da Comunicação Precária ao Silêncio da Pedra: Novos Poemas (1948)</i>	73
1. Do Impulso Amistoso ao Mergulho no Nirvana	77
2. Do Mergulho no Nirvana ao Imobilismo das Pedras	94
<i>Parte III - Da Rosa das Trevas à Luz do Rosário: Claro Enigma (1951)</i>	118
1. Sondagem Periférica do Enigma	119
1.1. Dedicatória	120
1.2. Epígrafe	124
1.3. O Rigor da Arquitetura	131
2. Da Sombria Aceitação da Noite ao Legado do Impasse	134
2.1. A Total Imanência na Noite	137
2.2. Entre o Talvez e o Si	147
3. A Poética do Impasse: entre o Lamento, o Tédio e a Agressão	152
3.1. Entre o Lamento e o Contentamento de Escrever	153
3.2. <i>Ut Pictura Poesis</i>	155
3.3. Hermetismo Injuriioso	159

4. Entre o <i>Desengaño</i> e uma Utopia Desencarnada	164
4.1. <i>Engaños e Desengaños</i>	164
4.2. Do Sonho ao Despertar	168
4.3. Do Asfalto à Alameda	172
5. Elementos de Uma Cosmovisão Trágica	180
6. Drummond <i>Héautontimorénoúmenos</i> : Culpa Social	193
7. No Tribunal do Clã Mineiro: Culpa Familiar	209
8. História, Culpa e Natureza	222
8.1. Toda História é Remorso	222
8.2. Do Pó ao Pó: A História como Natureza	230
9. Ouro sobre Azul: Revelação Final	240
<i>Bibliografia</i>	251

INTRODUÇÃO

N a introdução a *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, John Gledson notava uma tendência cada vez mais freqüente, na recepção crítica do poeta itabirano, de se “desistir da interpretação global da poesia, já tentada principalmente por Sant’Anna e Merquior, e uma volta ao estudo ‘parcial’ - a palavra é de Silviano Santiago, e o seu livro, um exemplo excelente desse tipo de estudo”¹. Além de Santiago, lembra ainda o estudo de Lumna Simon, também parcial, por se ater a um livro em particular (*A Rosa do Povo*).

O presente estudo vem confirmar essa tendência, visto que se ocupa apenas do exame específico da guinada classicizante operada na lírica de Drummond dos anos 50, com a publicação de *Claro Enigma* (1951) e prenunciada pela magra antologia de 1948, intitulada *Novos Poemas*.

O alcance dessa guinada foi e tem sido objeto de polarização da crítica², não raro tendendo a uma apreciação pouco valorativa, quando confrontada com a poesia social de *A Rosa do Povo* (1945) ou mesmo com a poesia objetual de *Lição de Coisas* (1961). Sobre essa tendência considerável na recepção crítica do livro de 51 é possível dizer, de antemão, que muitas das ressalvas feitas pelos intérpretes parecem decorrer

¹ John Gledson. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981: 16.

² Tal polarização é assim resumida por Francisco Achcar: “Houve quem celebrasse essa direção [a da poesia de *Claro Enigma*] como sinal de amadurecimento do poeta, como expressão de aprofundamento e preocupações existenciais e especulativas, e testemunho de grande mestria verbal. Outros - os que privilegiaram o lado renovador de Drummond - viram no livro uma ‘virada’ reacionária, um retrocesso afinado com a campanha, promovida pela ‘Geração de 45’, de ‘restauração’ das convenções pré-modernistas.” Francisco Achcar. *A Rosa do Povo e Claro Enigma: Roteiro de Leitura*. São Paulo: Ática, 1993: 54-55.

seja da desconsideração para com as articulações mais íntimas e sempre dialéticas que unem o pessimismo e o formalismo de *Claro Enigma* a certas especificidades do contexto político e estético dos anos 40-50; seja da incompreensão frente à reapropriação drummondiana do legado "clássico", que nada tem de regressiva ou restauradora, como se costuma supor. Em contrapartida, os raríssimos intérpretes que chegaram a observar, devidamente, algo nesse sentido, não o aprofundaram de forma satisfatória, a ponto de dispensar novas investidas críticas. Em virtude disso, a presente abordagem tem por objetivo retomar tais articulações e examiná-las mais detidamente, elegendo, para tanto, duas balizas históricas que parecem atuar de forma mais decisiva nessa viragem poética. De um lado, o neoclassicismo e o formalismo do livro são vistos em relação a um momento marcado, entre nós, pela crescente especialização do trabalho artístico, à qual se refere Antonio Candido, de maneira sumária, em conhecido estudo³. De outro, a frustração do projeto lírico-participante dos anos 40 e o pessimismo social dominante na obra são vistos como decorrência do radicalismo ideológico do PCUS no pós-guerra, que levaria à imposição do realismo socialista como padrão artístico a ser seguido à risca, de acordo com a orientação jdanovista proveniente da matriz soviética.

Merquior já havia reconhecido a razão dessa viragem na "intolerância dos grupos de extrema-esquerda", embora sem lhe dar contornos e fundamentos históricos mais nítidos, e sem estabelecer o contraponto, visado aqui, com o contexto de especialização do trabalho intelectual e artístico. Mas foi também Merquior quem reconheceu, com justiça, que apesar do embate frustrante de Drummond com essa intolerância, "vários textos em prosa e em verso nos provam que ele não se afastou absolutamente de sua sensibilidade no tocante aos problemas sociais"⁴.

Assim, diante de uma conjuntura histórica marcada pela frustração da utopia revolucionária e de todo empenho participante, o sujeito lírico que, segundo alguns intérpretes, acabaria por abandonar a "praça de convites"⁵ para supostamente

³ Antonio Candido. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945". *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1985.

⁴ José Guilherme Merquior. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio: SECCT, 1975: 193.

⁵ A expressão, como se sabe, foi empregada por Drummond na *Antologia poética* de 1962, para definir suas poesias de cunho mais abertamente social.

recolher-se ao isolamento de sua *torre-de-marfim*, estaria, na verdade, operando uma *retirada estratégica*, como espero demonstrar através do exame não só da poesia dessa fase, mas também da produção em prosa que lhe é correspondente (*Passeios na ilha*, 1952).

A atitude, portanto, nada tem de meramente *demissionária*. É antes produto de uma percepção mais ampla e *distanciada* da História, que abarca além do “estreito rio presente”. Uma História que se revela regida por atos recorrentes e por uma “cega destinação” (segundo a expressão de Luís Costa Lima) contra a qual todo esforço de transformação tende inevitavelmente ao fracasso, de onde o tão propalado *pessimismo* emergente nessa fase da obra. A essa conversão da História em Natureza, associam-se outros aspectos que suponho decisivos para a devida compreensão do livro de 51 - sem falar nos outros livros que a ele se irmanam em espírito (*Fazendeiro do Ar* e *A Vida Passada a Limpo*, não examinados aqui). Tais aspectos são a *concepção de tempo cíclico*, a *retomada do mito* e o *senso de fatalidade ou destino*, que, juntos, definirão a herança *trágica* presente na lírica de Drummond, reconhecida por alguns intérpretes, mas muito raramente examinada a fundo. Acrescente-se, ainda, a essa herança, como peça-chave, a matriz de um conflito em torno da qual muitos teóricos formularam suas definições do trágico e que também avulta com força no conjunto da obra drummondiana: o *sentimento de culpa*, já uma vez examinado, através de suas manifestações diretas e indiretas, por Antonio Candido em conhecido estudo⁶. Levando adiante o que revelou o crítico, busca-se aqui não só identificar as raízes históricas dessa culpa, como também certa mudança operada no modo de lidar com ela, em virtude do pessimismo decorrente da frustração político-ideológica mencionada há pouco.

Na abordagem das questões sumariadas até aqui, o presente estudo se divide em três grandes partes, além da introdução e da revisão da fortuna crítica feita a seguir. A primeira delas é dedicada ao referido contexto de especialização do trabalho artístico e intelectual, e de recrudescimento da política cultural adotada pelos PCUS no pós-guerra, à luz do qual se busca compreender a guinada operada na lírica drummondiana e a nova atitude adotada pelo poeta, sintetizada de forma mais explícita na prosa coetânea de *Passeios na Ilha*. A segunda parte ocupa-se do exame minucioso

⁶ Antonio Candido. “Inquietudes na Poesia de Drummond”. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

do livro de 48, *Novos Poemas*, que assinala a transição entre a poética social de *A Rosa do Povo* e a pessimista e classicizante de *Claro Enigma*. Mais do que assinalar, o livro de 48 parece querer encenar o movimento de passagem entre uma poética e outra, bem como as razões que a motivaram, através de uma ordenação rigorosa dos poemas que, partindo da “Canção Amiga”, ainda movida pelo impulso solidário da poética participante de 45, encerra-se com “O Enigma”, cujo título já estabelece a ponte com o livro seguinte. É dele que se ocupa a terceira e última parte do estudo, voltada para o exame do livro de 51. Nele, o *aclarar do enigma* encena também um outro movimento de passagem: dos “poemas escuros” (Achcar) da primeira seção - “Entre Cão e Lobo” - ao *ouro sobre azul* que resplandece nos derradeiros versos de “Relógio do Rosário”, dando fecho à coletânea e à presente abordagem.

A bolsa de valores intelectuais é emotiva e calculista, como todas as bolsas. Hoje temos talento, amanhã não. Éramos bons poetas na circunstância tal, mas já agora estamos com o papo cheio de vento; somos demasiado herméticos; demasiado vulgares; nosso individualismo nos perde; ou nosso socialismo; chegamos a dois passos da Igreja; o que nos falta é o sentimento de Deus; nossa prosa é lírica, nossos versos são prosaicos.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

"APONTAMENTOS LITERÁRIOS"

Sobre o sentido da guinada poética efetuada em *Claro Enigma* e os equívocos que a cercaram, dá notícia o próprio Merquior, em outro ensaio que assinala a "ingenuidade" da primeira recepção do livro de 51. Nota o crítico que os intérpretes e leitores contumazes do poeta logo se apressaram a ver em *Claro Enigma* a emergência de um novo Drummond, transformado em "pessimista semiclássico, fugido da sociedade, alheio às lutas concretas, descrente de tudo e de todos. A riqueza e a altura poéticas dessa terceira fase não eram contestadas; mas seu reconhecimento se impunha apesar da 'direção para o formalismo', aberta ou veladamente combatida. O prolongamento de semelhante ingenuidade crítica - continua Merquior - alcançaria até mesmo as opiniões mais recentes. Em todos aqueles que, movidos por uma atitude socialmente empenhada, se defenderam da tentação de adotar um conceito grosseiro de literatura, era comum a idéia de que, no último Drummond, a despeito dos temas negativistas, a complexa estruturação de uma nova 'poética do pensamento' - considerada, ao lado da de João Cabral, a expressão mais perfeita de um lirismo

⁷ A revisão da fortuna crítica não pretende, aqui, ser exaustiva, mas atém-se aos principais estudos onde os intérpretes chegam a registrar, direta ou indiretamente, um juízo de valor sobre a lírica drummondiana dos anos 50.

objetivo, superador do velho cancionário subjetivista - era o suficiente para resgatá-lo da grave condenação dos 'participantes'. Estes nunca engoliram bem aquela epígrafe, nem foram em nada tocados pela nostálgica evaporação dos fumos de Itabira, pela líquida evanescência da 'Elegia', ou pela desesperançada lucidez de 'A Ingaia Ciência'..."⁸

O próprio Merquior reconhece ter compartilhado, um dia, os equívocos dessa visão que ora condena e que partem da velha dissociação - hoje, crime inafiançável - entre *conteúdo* e *forma*, tendendo, no caso de *Claro Enigma*, à aceitação valorativa desta em detrimento daquele. Muito do esforço intentado pelo crítico nesse ensaio, ao *palmilhar* o percurso pedregoso de um poema central dessa coletânea, é motivado pela crença de que deve haver, por trás do negativismo dos poemas dessa fase, "um sentido exemplar, uma revelação de alto interesse e permanente valia", que uma vez atestado, obrigará "a atribuir a essa poesia 'niilista' importância pelo menos tão grande quanto a dos versos 'sociais' de seu autor."⁹

Sem entrar no mérito da discussão dos objetivos visados por Merquior, gostaria de me ocupar um pouco mais detidamente de alguns dos momentos significativos desde a primeira recepção, que o crítico não chega, entretanto, a nomear, até chegar à mais recente, a fim de assinalar quais são os prós e os contras e quais tiveram maior persistência na fortuna crítica do livro.

Deixo para considerar no capítulo seguinte os pronunciamentos da crítica militante dos principais jornais e revistas vinculados ao partido comunista, do qual partiu toda uma campanha de detração que visava menos a poesia do período e mais a figura do próprio poeta. Embora escorada numa concepção específica sobre a natureza e função do literário, ditada pelo dogmatismo ideológico procedente da matriz soviética para todos os PCUS, a condenação da lírica drummondiana posterior a *A Rosa do Povo*, conforme veremos, não esconde o ressentimento dos comunistas para com o desligamento do poeta dos quadros do partido.

Passo, assim, aos grandes críticos de plantão no período, observando que, curiosamente, nenhum comentário específico do livro de 51 consta, por exemplo, do

⁸ José Guilherme Merquior, "A Máquina do Mundo" de Drummond, in: *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965: 77.

⁹ *Id.*, *ibid.*

Jornal da Crítica, de Álvaro Lins. Nem Carpeaux, na resenha que publicou sobre o livro, chega efetivamente a uma apreciação significativa da mudança nele operada, resumindo-se a pequenas observações tópicas¹⁰. Já no *Diário Crítico*, de Sérgio Milliet, há um registro sucinto datado de 12.02.52, no qual busca compreender o livro na perspectiva de conjunto da obra do poeta itabirano. Para tanto, recorre a uma divisão tripartite que fez história no exame da poesia de Drummond, notadamente nos livros de história e nos manuais escolares. Tanto é que Milliet recorre a tal divisão pensando numa situação hipotética, que envolveria, justamente, uma finalidade didática: se “tivesse de dar aula sobre Carlos Drummond de Andrade”, diz ele, “eu lhe dividiria a obra em três partes, assinalando a evolução de sua poesia do humor para a filosofia, com passagem pela participação social. [...] A princípio, por timidez e pudor, seu verso assume um tom agressivo, sua sensibilidade se disfarça. Depois, vividos os primeiros dramas, verificadas as primeiras imposturas do mundo, o poeta, já amadurecido e na plena posse de sua expressão, procura comunicar uma mensagem que se lhe afigura essencial, mensagem de fraternização, de generosa defesa da liberdade. Outros dramas são então vividos, inclusive o mais doloroso, que é o da incompreensão. Depois de uma tal experiência, entretanto, só o silêncio da meditação se apresenta como solução salvadora. A partir desse momento os acontecimentos o aborrecem, como diz Valéry, invocado em epígrafe pelo poeta. E passam a interessá-lo, a comovê-lo, o permanente, o eterno, o essencial. Porém o acontecimento não é propriamente banido, pelo menos não o é o acontecimento no seu insondável mistério, na teia de suas remotas conseqüências materiais e morais. Se o caso de amor não se vislumbra em ‘Claro Enigma’, do amor muito se fala. E da morte, e das raízes geográficas, biológicas e sociais do indivíduo.”¹¹ Embora sem se deter na questão, Milliet é um dos poucos a dar o devido peso ao “drama da incompreensão” como causa provável da mudança processada na lírica drummondiana do período. É também um dos poucos a reconhecer que o interesse pelo eterno e o essencial nessa poesia de natureza “meditativa” (outro dado importante, pois, conforme veremos, embora presente em outros momentos, é em *Claro Enigma* que Drummond acaba por explorar praticamente todas as modalidades da tradição da poesia meditativa), não chega a banir de seu horizonte o “acontecimento”, ainda que compreendido aqui em seu “insondável

¹⁰ Otto Maria Carpeaux. “Claro Enigma”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 02 nov 1952.

¹¹ Sérgio Milliet. *Diário Crítico*. : 163-164.

mistério". Nisso se aproxima de outro dos grandes críticos do período, Sérgio Buarque, cujo(s) ensaio(s) publicado(s) no *Diário de Notícias* é (são) ainda hoje referência importante para a devida apreciação do livro.

O ensaio também adota a perspectiva de compreensão do conjunto da produção drummondiana até então publicada, mas focalizando-a a partir do livro de 51. Reportando-se à famigerada epígrafe valeryana, denunciadora da "drástica mudança", Sérgio Buarque, sem deixar de denunciar o que lhe parece por vezes concessão a certo artificialismo retórico, tratará de afirmar, tal como Milliet, que a aparente mudança não implica o abandono das "coisas do tempo" em prol de alguma noção transcendental de poesia:

Há de iludir-se, porém, quem veja nesse aparente desapego ao "acontecimento" o reverso necessário de alguma noção transcendental da poesia: poesia entendida como essência inefável, contraposta ao mundo das coisas fugazes e finitas. Se a voz de Drummond nos parece, agora, mais severa e pausada, mais rica, além disso, em substância emotiva, e não raro envolta numa espécie de pátina artificial, que chega a denunciar neste poeta inesperadas complacências com certa preocupação retórica, ela ainda é, em suma, a mesma voz que, em outro livro, vimos exclaimar: "Poeta do finito e da matéria / cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas." E também: "O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes / A vida presente." O exercício ocasional de um tipo de poesia militante e contencioso terá servido para purificar ainda mais uma expressão que já alcançara singular limpidez. Mas o impulso que o levaria a superar essa poesia militante não chegaria nele a abolir a preocupação do mundo finito e das coisas do tempo¹².

O grande mérito, porém, do ensaio é evidenciar o modo como "a presença de um passado continuamente vivo e atuante, experimentado como "inelutável predestinação", constitui a "trama essencial" da obra drummondiana. "Essa essência", diz ainda o crítico, "que não é fabricável, que certamente não depende do puro arbítrio, que traça, em verdade, os limites derradeiros de qualquer elucidação crítica, invade e impregna toda a poesia de Drummond como um travo ancestral vindo do fundo dos séculos ('Toda a história é remorso')".¹³ Embora condenando ao fracasso toda tentativa de elucidação crítica, Sérgio Buarque acaba por oferecer, ele próprio,

¹² Sérgio Buarque de Holanda. "Rebelião e convenção". *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978: 158-159.. Este ensaio é na verdade uma versão mais resumida de dois ensaios originalmente publicados no *Diário de Notícias*: "O mineiro Drummond", (que focaliza o conjunto da obra até então publicado) e "Rebelião e Convenção" (que trata especificamente de *Claro Enigma*). Ambos os ensaios foram mais recentemente recolhidos por Antonio Arnoni Prado em Sérgio Buarque de Holanda. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996: v. 2.

¹³ *Id. ibid.*

a ponta do fio que entretece essa “trama essencial”, ao destrinçar a força atuante de um passado que - longe de ser positivamente vivenciado como uma memória mais grata ou um lugar de refúgio -, vem regido pelos signos da *negatividade*, como “inelutável predestinação”, “travo ancestral” e, sobretudo, “remorso”. Ou ainda como “implacável”, “obstinada fidelidade aos velhos ritos”, que tem “o efeito de uma tara congênita, de um pecado original irremissível”¹⁴. A partir daí, foi apenas um passo para chegar aos termos com que equaciono a herança trágica presente na lírica dos anos 50, pautada por um senso de fatalidade que se denunciará não só na relação com o passado familiar, conforme veremos.

Se tanto Miliet quanto Sérgio Buarque partilham a tese de que os acontecimentos e as coisas do tempo não chegam a ser propriamente abolidos em *Claro Enigma*, o mesmo não ocorrerá com João Gaspar Simões, cujo ensaio publicado em 1953, no suplemento literário *Letras e Artes* do jornal *A Manhã*, será talvez um dos primeiros a apresentar certas reservas com relação ao livro. O ensaio parte de uma definição de Drummond, na prosa contemporânea de *Passeios na Ilha* (1952), sobre a *poesia de circunstância*. Concordando com o poeta quando afirma que toda poesia nasce de uma circunstância e de que ela é, por condição e natureza, a “arte de transfigurar as circunstâncias”, o crítico português adverte que nem todas as poesias, entretanto, transfiguram-nas com a mesma intenção. “Dir-se-á que uns as transfiguram para apagar o traço concreto e real que elas deixaram na sua vida, outros que o fazem como que para perpetuar o que de concreto e real houve nessas circunstâncias”¹⁵. A cada um desses casos pertenceria a poesia drummondiana anterior e a de *Claro Enigma*. “A ‘circunstância’ que se transfigurava no sentido de uma ‘vivificação’, digamos, dos seus elementos propriamente circunstanciais, agora transfigura-se em sentido inverso. O poeta de *Claro Enigma* aplica o seu gênio poético a tornar ‘enigmático’ o que é ‘claro’, a tornar ‘incircunstanciado’ o que é ‘circunstancial’”¹⁶. No trocadilho com o título do livro de 51, Simões já parece denunciar certa incompreensão frente ao que de fato sugere, pois está visto que *claro* é o próprio *enigma*, por mais

¹⁴ *Id., ibid.*: 159.

¹⁵ João Gaspar Simões. “Carlos Drummond de Andrade e a Poesia de Circunstância” in Sônia Brayner (org.). *Carlos Drummond de Andrade: Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978: 192.

¹⁶ *Id., ibid.*: 192-193.

paradoxal que pareça, e não o que era antes e nele foi transformado. Nota ainda Gaspar Simões, que essa tendência a anular e suprimir a circunstância, “em benefício de uma linguagem que aspira a ser como que a projeção abstrata e intemporal do que tem lugar no mundo da realidade demasiado humana”, é partilhada por Drummond com outros poetas do período, como Cassiano Ricardo, Ledo Ivo, Cecília Meireles, João Cabral e Tiago de Melo. “Assistimos, de fato,” diz ele, “a uma progressiva ‘desumanização’ da poesia brasileira”. Ainda assim, Gaspar Simões acaba por concluir seu ensaio observando que em *Claro Enigma*, Drummond “está longe ainda de ter morto o circunstancial. É a circunstância que alimenta as suas melhores poesias, mas o vocabulário, que nas obras era predominantemente concreto, parece volatilizar-se: começa a fazer-se abstrato. Vai Carlos Drummond de Andrade a caminho do barroco, nota característica da mais moderna poesia brasileira? Talvez não. Mas o que acontece aos poetas que em nossa língua levam longe demais o anulamento [sic] das circunstâncias em benefício da abstração, quando neles não surge, compensadora, a hipertrofia da linguagem, o gigantismo da ‘forma exterior’, o delírio do ornato barroco - é poderem cair no defeito contrário: numa secura, numa magreza, numa falta de humanidade que é, ou pode ser, como queria Ortega e Gasset, ‘desumanização’. Não creio que Carlos Drummond de Andrade, d’os mais humanos, senão o mais humano, dentre os modernos poetas do Brasil, possa vir a matar a ‘circunstância’ que deu a sua poesia da fase anterior a *Claro Enigma* a mais alta vibração de seu estro de poeta”¹⁷.

Por mais que esse comentário final demonstre que ele não chega à condenação explícita, há um receio ou temor evidente e, mesmo, uma desaprovação tácita do caminho trilhado pelo poeta mineiro. Gaspar Simões não chega a considerar o fato de que, ao afirmar, justamente na prosa contemporânea de *Claro Enigma*, que toda poesia nasce de uma determinada circunstância, transfigurada por força da arte, Drummond poderia estar lançando alguma luz sobre sua própria poesia da época, como a dizer que, por mais “abstrata” que possa parecer, é ainda produto de uma circunstância dada, certamente distinta da que se alimenta *A Rosa do Povo* e outros livros anteriores, mas ainda fruto de uma realidade específica, transfigurada por toda sorte de mediações próprias à poesia e à arte. Trata-se, ainda assim, como bem disse Sérgio Buarque, de uma poesia do tempo presente, dos homens presentes, da vida presente.

¹⁷ Id. ibid.: 195.

Se até aqui transitamos de uma crítica valorativa de *Claro Enigma* para outra em que já desponta alguma ressalva, as seguintes tendem a uma apreciação mais ou menos negativa. Antes, porém, de me ocupar delas, gostaria de lembrar um comentário de Mário Faustino, em sua coluna de domingo no *Jornal do Brasil*, intitulada *Poesia Experiência*, que interessa não por revelar algo de substancial sobre a poesia de *Claro Enigma* e sim pelo incômodo que parece ter causado ao poeta, de acordo com seu biógrafo. O comentário data de 10 de fevereiro de 1957, ano da exposição nacional da poesia concreta. É sobre esse pano de fundo que Faustino, adepto imediato das concepções e propostas do grupo paulista, irá se arremeter contra Drummond, ao traçar o quadro “agônico” da poesia brasileira de então:

Há o sr. Carlos Drummond de Andrade. O sr. Carlos Drummond de Andrade é dono do mais ponderável corpo de poemas que já se formou na nossa história literária. O sr. Carlos Drummond de Andrade, em quem muitos se apressam, periodicamente, em apontar sinais de decadência (o poeta os estimula publicando, vez por outra, versos bem abaixo de seus próprios standards), o sr. Carlos Drummond de Andrade, de quando em quando, aparece com um poema como aquele *Elegia*, do *Fazendeiro do Ar*, ou como certo poema publicado recentemente em *O Estado de S. Paulo*, comprovantes de ainda ser ele uma das duas pessoas vivas que melhor escrevem no Brasil... Mas a não ser que o sr. Carlos Drummond de Andrade aparece de repente com uma auto-revolução bem mais radical do que a processada entre *A Rosa do Povo* e os *Novos Poemas*, predecessores de *Claro Enigma*, a não ser que o sr. Carlos Drummond de Andrade rompa subitamente com todo um sistema ético e estético - a não ser nessa remota possibilidade, é difícil enxergar nele uma solução eficiente para os problemas que justificam a ação poética no Brasil...

O sr. Carlos Drummond de Andrade só age poeticamente através dos livros que publica. Não escreve a sério sobre poesia. Não faz crítica séria de livros de poesia. Ao que sabemos não discute a sério poesia, nem oralmente nem por escrito. Cala-se. Não manifesta grande interesse pelo progresso da poesia.

Como se vê, no que diz respeito especificamente à poesia de *Claro Enigma*, Faustino não chega a se pronunciar de forma efetiva, embora deixe claro que a mudança operada entre *A Rosa do Povo* e *Novos Poemas*, vistos como prenúncios do livro de 51, não basta para configurar uma ruptura significativamente radical, estética e eticamente falando. Por outro lado, cobra de Drummond a posição de poeta-crítico, de alguém que não só produz poesia, mas reflete e escreve teórica e criticamente sobre ela. Aos olhos do crítico, não parece bastar a reflexão crítica sobre a poesia embutida na própria produção poética de Drummond, o que se justifica pela eleição de um modelo de poeta-crítico que, remetendo a Pound, aparece encarnado entre nós pelos concretistas, cujas concepções eram esposadas por Faustino. E seriam justamente eles que acabariam por responder, de forma significativa, pelo anátema lançado à guinada classicizante de *Claro Enigma*.

Décio Pignatari já havia dado uma primeira estocada no poeta itabirano,

quando se referiu, em uma entrevista, ao fato de que o "fluxo metafórico" na poesia brasileira daquele momento estava se tornando ininteligível e citava, como exemplo, alguns dos títulos de livros publicados naquela data: *Praia Oculta*, *Narciso Cego*, *Obscura Efigie* e... *Claro Enigma*¹⁸. Mas é na tese-relatório apresentada ao Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis (1961) - depois republicada em *Contracomunicação* - que Pignatari trataria de formular e fundamentar um pouco mais sua crítica. Da tese, interessa retomar o modo como Pignatari define a passagem de *A Rosa do Povo* para *Claro Enigma* em termos de transição da consciência à inconsciência da crise da palavra:

É fundamental, para o seu entendimento, constatar que [Drummond] começa a tomar consciência da crise da poesia, justamente quando a Guerra da Abissínia, a Guerra Civil Espanhola e a Guerra Mundial obrigam os homens a se situar, assim como começara a ganhar "inconsciência" da crise da poesia quando se manifesta a "guerra fria" - e isto é válido inclusive para apreciação do valor poético de sua obra, tanto é sensível o isomorfismo forma-conteúdo nesse poeta. É assim que, em *Claro Enigma*, 1951, sua poesia apreço engomada com o amido de diversos autores - "espelho de projeto não vivido", como diria no poema "Elegia" [...] Ainda desse poema: "Não me procurem que me perdi eu mesmo". É de perguntar-se se hoje ainda se pode fazer impunemente, no projeto, "poemas de espera", como os versos para a caixa de bombons, de Mallarmé.¹⁹

Adiante, afirma também que a Guerra Fria lançou Drummond "numa longa noite tartamuda, onde parece perder os fios do projeto [no sentido sartreano do termo] e do concreto: formalismo e subjetivismo tomam conta de sua poesia e ameaçam aliená-lo, entregá-lo embrulhado ao misticismo."²⁰

Mais surpreendente ainda é a condenação de *Claro Enigma* pelo que o crítico denomina, pejorativamente, de uma poesia engomada com o amido dos outros autores. Para o membro de um grupo que sempre viu no "diálogo vivo" com a tradição, na intertextualidade, nas lições, enfim, do *make it new* poundiano, a principal rota de acesso à grande criação literária, não deixa de causar espécie um comentário dessa ordem. Tanto mais por carecer de uma maior fundamentação na própria poesia de *Claro Enigma*, que evidenciasse, inclusive, se o problema reside, a seu ver, nos empréstimos puro e simples tomados à tradição ou na utilização mais ou menos criativa

¹⁸ Quem cita a entrevista de Pignatari é José Maria Cançado (*Os Sapatos de Orfeu: Biografia de CDA*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993: 269), sem maiores referências bibliográficas.

¹⁹ Décio Pignatari. "A Situação Atual da Poesia no Brasil". *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, s/d: 95-96.

²⁰ *Id. ibid.*: 103.

que Drummond faz desse legado.

Quanto à pergunta final lançada por Pignatari, poder-se-ia afirmar com segurança (a ele e a Haroldo de Campos, que lançará hipótese similar) que, em nenhum momento da fase de *Claro Enigma*, Drummond acreditou estar fazendo "poesias de espera". A indagações como essa, o próprio poeta já havia lançado antecipadamente sua resposta nos versos de abertura do livro de 51:

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Na questão do diálogo com a tradição, Haroldo de Campos mostrou-se bem mais cuidadoso que seu companheiro de grupo, ao ressaltar o mérito da incursão dantesca de "A Máquina do Mundo" - embora contrapondo a ela a maior coerência de similares excursos poudianos via tradução. A crítica de Haroldo de Campos, como ele próprio trata de assinalar, retoma pontos da análise de Décio Pignatari, estabelecendo uma linha de continuidade, que a meu ver foi a que mais se prolongou no tempo, em termos de desqualificação da guinada classicizante operada na lírica drummondiana dos anos 50.

Em seu ensaio, Haroldo de Campos aborda a poética de *Claro Enigma* em confronto com a de *Lição de Coisas*, tomando obviamente o partido desta última - concebida em termos de poesia-invenção - em detrimento da primeira. A "poesia objetual" do livro de 60 representaria, segundo o crítico, um momento de reencontro de Drummond com as "matrizes de sua poesia, ainda coladas a 22", retrazendo "o percurso de sua obra-em-progresso, apenas interrompido pela estação neoclassicizante de *Claro Enigma*." Para esse reencontro, inclusive, Campos não deixa de sugerir a influência²¹ de sua poesia e de seus companheiros de grupo, chegando a estabelecer um... modesto paralelo entre o seu diálogo influente com o "mestre de coisas" e o dos jovens compositores vanguardistas Boulez e Stockhausen com o "octagenário Stravinsky". Já com relação a estada neoclassicizante de *Claro Enigma*, afinal o que interessa aqui, Campos não poupa demonstrações de repúdio e menosprezo:

²¹ Há nisso, decerto, mais um exemplo do que Roberto Schwarz identificou como "procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles próprios." Cf. "Marco histórico" in *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987: 61.

Pois o Drummond que decifrara (ou cifrara) o “pequeno mistério policial” de “Áporo”, poeta da perquirição ontológica sobre o próprio poema; o Drummond que emprestara a “gravata chamejante” de Neruda e saudara Maiakóvski, que quisera ver seu poema “atravessado pelo povo”, o Drummond participante de “Nosso Tempo” (A Rosa do Povo, 1943-45), capaz de aparar o “élan” tribunício no gume acerado da ironia e da derrisão, de repente (e não por acaso nas circunvoluções da “guerra fria” do segundo pós-guerra) começou a entediá-lo dos acontecimentos. “Les événements m’ennuient”, Valéry, é a significativa epígrafe de *Claro Enigma*. E ele-lo a praticar esse tédio alienante, reescrevendo em soneto (“Legado”) o seu “No meio do caminho tinha uma pedra”, que virou “uma pedra que havia em meio do caminho”, em polida e castiça chave-de-ouro. Isto para nos demonstrar, talvez - como se fosse possível prestar tributo à tradição viva senão pela criação viva - sua mestria do idioma, sua familiaridade com as formas fixas, sua perícia metrificante, sua incorporação enfim a uma “tradição”. Esta pausa, certamente o afélio de seu itinerário poético, compreensível numa quadra em que, sociologicamente, o País entrava em compasso de espera e, esteticamente, nossa poesia andava atacada da nostalgia da “restauração”; em que o modernismo era dado como um ciclo encerrado e “modernista” passava a ser uma caracterização depreciativa; em que se tomava forma por forma e um Oswald - esse incansável inventor de novas formas - era acusado de ter praticado uma poesia (e uma prosa) sem preocupações formais...; esta pausa - não fosse Drummond quem é - revelou-se, porém, não como uma demissão das conquistas anteriores, mas como a tomada de impulso (premeditada ou não, pouco importa) para um novo arranque qualitativo. Tudo isto sem embargo de que, no próprio *Claro Enigma*, a guinada neoclassicista foi às vezes, nos melhores poemas, pretexto para memoráveis excursos de dicção - exercícios que um Pound faria, mais coerentemente, via tradução - dentre os quais não pode ficar sem menção o “A Máquina do Mundo”, ensaio de poesia metafísica (quem sabe até de secreta teodicéia laica), no qual se recorta o perfil dantesco.²²

Mais recentemente, Francisco Achcar viria rebater esse juízo do poeta-crítico concreto, argumentando que ele não leva em conta “a possibilidade de uma leitura de ‘segundo grau’, para a qual é deliberado todo o convencionalismo do poema - a chave-de-ouro, o verso alexandrino, as rimas convencionais, que destoam das rimas em geral inventivas de Drummond, o tom ‘elevado’ (nada do ‘estilo mesclado’ do melhor e mais característico Drummond) o fraseado e o léxico ‘polido e castiço’. Não seria o caso de ingênuo neoclassicismo, como o de muitos poetas da ‘geração de 45’: o próprio virtuosismo e o famoso *humour* de Drummond, que não fora antes um modernista ingênuo, deve afastar a hipótese de qualquer neoparnasianismo desprevenido. Parece ser antes um caso de ironia estilística - tom, forma e linguagem solene fazem mais inesperada e destoante a ruptura com um dos *tópoi* mais grandiosos da ‘grande tradição’”²³.

²² Haroldo de Campos, “Drummond, Mestre de Coisas” in *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976: 40-41.

²³ Francisco Achcar, *Lírica e Lugar-comum: Alguns Temas de Horácio e Sua Presença em Português*. São Paulo: Edusp, 1994: 175-176. O topos a que se refere Achcar é o do *exegi monumentum* - sintetizando, na “grande tradição” clássica, a idéia do poder de perpetuação dar arte contra a efemeridade da vida -, que comparece de forma “desidealizada” em poemas como “Remissão” e “Legado”. Ver ainda de Achcar, *A Rosa do Povo e Claro Enigma: Roteiro de Leitura*, op.cit., onde já aparece, em síntese, algumas das considerações sobre os poemas citados de Drummond, retomadas depois em *Lírica e Lugar-comum*.

Assim, o crítico-concreto que havia ressaltado a força cortante do “gume acerado da ironia e da derrisão” na poética drummondiana anterior a *Claro Enigma*, parece agora mostrar uma cegueira (ou surdez) completa para o que de irônico existe não só na chave de ouro-em português castiço de “Legado”, compreendida como mera demonstração de virtuosismo idiomático.

A distância estabelecida por Achcar entre o classicismo de *Claro Enigma* e os princípios da geração de 45 já serve, também, de advertência a outros críticos que também tenderam a aproximá-los indiscriminadamente, como é o caso de Gilberto de Mendonça Teles, que chega a falar em “identificação total”²⁴. Em outros casos, embora não se incorra no equívoco da identificação total, chega-se, entretanto, a reconhecer que o Drummond de *Claro Enigma* não se mostra assim tão afastado dos referidos princípios. É o que se nota, por exemplo, na apreciação do livro de 51 por um crítico do porte de Luiz Costa Lima:

As datas em que foram feitos seus poemas são significativas: 1948-1951. A guerra, terminada, torna mais difícil a continuação do entusiasmo em que medrara a participação de Drummond. O Brasil, por sua vez, parecia retornar a velha modorra. A democracia liberal, a democracia do conchavo substitui a ditadura estadonovista. E a geração de 45 parecia lançar a última pá no enterro do modernismo. Os novos poetas, nascidos sob o signo do bom comportamento, ameaçam jogar pedras sobre a casa de Drummond, enquanto, por outro lado, de modo mais coerente, reinventam o soneto. O próprio Drummond, contudo, também muda e se faz menos distante dos que parecem jovens no pós-guerra. Ele, que em 1945 publicara *A Rosa do Povo*, poucos anos passados dá como epígrafe do *Claro Enigma* frase de Valéry, - “les événements m’ennuient” - denunciadora da drástica mudança. Textualmente ela se mostra pela tendência em sufocar o princípio-corrosão pela opacidade absoluta, no que se atualiza - de maneira pouco crítica se compararmos com o que sucede com João Cabral - o legado mallarmático.²⁵

Afora a questão do maior ou menor afastamento em relação aos poetas de 45²⁶, a abordagem de Costa Lima apresenta outros pontos discutíveis, como a eleição

²⁴ Gilberto de Mendonça Teles. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Depois de Merquior, Iumna Simon tratou de denunciar o equívoco em que incorreu não só Mendonça Teles, mas também Emanuel de Moraes (*Drummond. Rima. Itabira. Mundo.*) ao identificar o “compromisso com as palavras”, de Drummond, na linha de “Procura da Poesia” (em *A Rosa do Povo*), com os princípios da “arte pela arte”, chegando mesmo a defini-lo como plataforma da geração de 45. Ver Iumna Maria Simon. *Drummond: uma Poética do Risco*. São Paulo: Ática, 1978: 151.

²⁵ Luiz Costa Lima, “O Princípio-Corrosão em Carlos Drummond de Andrade”. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. (2ª. ed. revista). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995: 174.

²⁶ Ainda com relação ao Drummond de *Claro Enigma* e geração de 45, nota Costa Lima em outra passagem: “Creio não seja mais preciso insistir na carência de hipótese que procurasse explicar o fato como concessão do autor à geração de 45, ou, por outro lado, em um âmbito positivo, como um despertar mais vivo de sua consciência artesanal.” *Id. ibid.*: 177.

da *anti-lira* de Cabral como paradigma, tendendo a rejeitar o que foge à “traição conseqüente” levada a cabo pelo poeta pernambucano²⁷. Costa Lima rompe, assim, o “consenso” a que chegara parte da primeira recepção do livro de 51 ao equiparar o Drummond dessa fase a Cabral na estruturação de uma nova “poética do pensamento”, conforme se viu com Merquior. O descompasso já começa pelo confronto das reapropriações que ambos os poetas fazem do legado mallarmaico. Escorando-se na leitura de Poulet sobre o poeta francês, Costa Lima apontará como o poeta itabirano, ao contrário do pernambucano, permaneceu aquém da radicalidade do programa traçado por Mallarmé:

Nem a sintaxe chega às raias do exoterismo, nem o Nada irradia como finalidade. A poesia de Drummond permanece *impura*²⁸.

Em nenhum momento, porém, Costa Lima cogita da intencionalidade dessa *impureza*, por parte de quem alega, nos versos que melhor definem a poética subjacente ao livro de 51:

Esse meu verbo antipático e *impuro*
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Nem leva em conta a intenção deliberada de Drummond, na prosa contemporânea de *Claro Enigma* - que serve de comentário à atitude lírica assumida na poesia do período -, de não se afastar por completo da realidade do tempo, apesar de abandonar a opção por uma poesia mais abertamente participante. Trata-se, antes, como veremos mais a frente, de uma *retirada estratégica*, não tão distante a ponto de incorrer no risco da alienação completa do real, nem muito próximo a ponto de perder o distanciamento crítico e a liberdade de pensar a que estavam sujeitos muitos dos que se deixavam guiar pela cegueira dogmática dos PCs do tempo. Nesse sentido, ao preservar um contato ainda que distanciado com a *praça de convites*, Drummond não poderia pactuar, de

²⁷ Isso, aliás, ocorre, não só com o Drummond de *Claro Enigma*, mas também com outro dos nomes privilegiados no livro. No estudo que dedicou à poesia de Mário de Andrade, João Luiz Lafetá já havia denunciado o problema da leitura que Costa Lima faz dessa poesia adotando o ponto de vista da linguagem referencial e anti-acariciante de João Cabral, cuja contundência nem sempre viria a ser alcançada por Mário devidos aos resquícios do subjetivismo romântico presentes em sua poesia. Como contra-argumenta Lafetá, essa poética do referente, a favor de uma linguagem despida e contundente, defendida por Costa Lima (na esteira de Cabral e dos concretos) é por demais “apertada” para dar conta da inquietação de um poeta que sempre reclamou o “direito permanente à pesquisa estética”, ciente de todos os riscos da experimentação constante. Ver João Luiz Lafetá. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986: 3-5.

²⁸ Op.cit.: 173.

fato, com a empreitada radical de Mallarmé em abolir todo e qualquer resquício de uma realidade outra que não fosse a do próprio poema (como bem revela a evocação do Azul ou da folha em branco). De acordo com a interpretação do crítico suíço em que se apóia Costa Lima, Drummond permaneceria, assim, muito mais próximo de Baudelaire, que sem pretender a supressão completa da realidade, parte, ao contrário, desta para chegar à beira do ideal (embora este nem de longe desponte no horizonte pessimista de *Claro Enigma*).

Outro aspecto discutível diz respeito ao conceito de *corrosão-opacidade* formulado pelo crítico para a abordagem específica da obra drummondiana²⁹. Nos termos em que é definido, o *princípio-corrosão* seria a maneira como o poema se coloca em *relação aberta com a História*. Nessa relação, a corrosão “há de ser tratada ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado”. No primeiro caso (*corrosão-escavação*), o corroer vem associado à idéia de luta e, portanto, a corrosão será ativa; no segundo (*corrosão-opacidade*), “a trituração das coisas e dos objetos leva a revelar o fundo indevassável, a tampa que dá para o abismo sem fundo”. Essas duas projeções do mesmo princípio (a participante e a de aparência absenteísta) podem se superpor, cruzar ou, no limite extremo, anular uma a outra. “Neste caso extremo, é que a mudança das posições ideológicas assumidas interfere direta e efetivamente no seu resultado poético.”³⁰

Em *Claro Enigma*, onde supõe-se operar nova mudança de posição ideológica, o *princípio-corrosão*, como se viu mais atrás, tenderia a ser *sufocado pela opacidade absoluta*. E é nessa mudança, no fim das contas, que se fundamentam as reservas do crítico à fase em questão, pois para ele, o que se perde aqui é “o corrosivo como processo. Despojando seu desgaste, anula-se a presença do combate”. A corrosão, assim, embora permaneça, é lançada a um “plano anterior ao da expressão”, como algo já dado. Ela, “por assim dizer, se *naturaliza*.”³¹ Essa mudança de posição ideológica, continua o crítico, “implicando a repressão da forma mais

²⁹ Em reedição mais recente de *Lira e Antilira*, o próprio Costa Lima viria lançar duras críticas a essa formulação. “Embora”, diz ele, “permaneça convencido da idéia de corrosão como princípio medular da poesia drummondiana, a caracterização então feita de sua espécie opaca era de um primarismo chocante. Espanto-me que a tenha feito, conquanto os comentários grosseiros sobre Valéry e Mallarmé de algum modo já a preludiassem”. Ver “Nota à 2ª edição”. *Lira e Antilira*, op.cit.: 16.

³⁰ *Id. ibid.*: 151.

³¹ *Id. ibid.*: 175.

sensível de revelação do Tempo e da História, não deixa de vir a afetar a qualidade dos poemas, mesmo inteiros”³².

Embora em terminologia diversa, Costa Lima partilha ainda a mesma visão que marcou a primeira recepção do livro, forjando a imagem de um Drummond demissionário, vitimado pelo conformismo. O crítico não chega a ver razões bastantes para a mudança de atitude operada nessa fase da obra, obviamente porque, como muitos dos intérpretes, não parece dar a devida dimensão a certas especificidades do contexto político e estético do pós-guerra - do qual me ocuparei mais à frente. Sendo ainda pertinente ao definir o modo como a História passa a ser concebida nessa fase - ou seja, como *cega destinação a um fim ignorado* - Costa Lima só alcança dizer da sujeição conformista do poeta. Permanece preso à “aparência absenteísta” (como ele mesmo diz) dos poemas, sem avançar sobre o que pode haver por trás dela em termos de denúncia e crítica a uma História assim *naturalizada*, contra a qual toda a tentativa de intervenção do homem já se mostra previamente fadada ao fracasso.

Crítica essa que Drummond estenderá ainda ao próprio alcance de participação da palavra poética, levando ao limite a consciência da precariedade do verbo já denunciada em *A Rosa do Povo* ³³. Se apesar dessa consciência do precário, havia ainda a crença que motivava o poeta a acenar com a utopia da “grande cidade do amanhã” por sobre os escombros de Estalingrado, o correr da história trataria de confirmar - com a denúncia crescente dos expurgos e processos de Moscou, além da política stalinista imposta pela matriz soviética aos PCUs no pós-guerra - que a resistência comunista ao cerco fascista não se mostrava assim tão distante da barbárie. Diante do desmoronar da utopia comunista - somado ao engodo da pretensa abertura democrática que sucedeu o Estado Novo (a “democracia de conchavo” a que se refere o próprio Costa Lima) - o “silêncio” é uma resposta possível, pela qual optou Drummond. É ainda, uma das formas de resistência à disposição do artista moderno, segundo Steiner. Costa Lima, todavia, lhe nega o mérito, ao criticar o “mundo mudo” que emerge dos poemas de *Claro Enigma*, tendendo, assim, a transformar em opacidade o que mais parece lucidez (pessimista, é verdade, como muitas vezes

³² *Id. ibid.*: 176-77.

³³ Penso aqui, obviamente, na análise de Lumna Simon (*op.cit.*) sobre a poesia e o poeta precário no livro de 45.

acusaram o poeta, mas nem por isso mesmo *realista*) em relação à História.

Em linha de argumentação diversa, outro estudo que merece reparo aqui é o de Silviano Santiago, para quem a grandeza da obra de Drummond decorre do fato de ela dramatizar “de forma original e complexa a oposição e a contradição entre Marx e Proust, entre revolução político-social, instauradora de uma Nova Ordem Universal, e o gosto pelos valores tradicionais do clã familiar dos Andrades, seus valores sócio-econômicos e culturais. [...] Essas duas *linhas de força* se afirmam ou se negam, combinam-se, enroscam-se, enlaçam-se, caminham, ocasionando a principal tensão dramática da poesia de Drummond.”³⁴ A elas, o ensaísta associa dois mitos portadores dessas opções ideológicas: o do *começo* (o desejo de inaugurar por conta própria uma nova sociedade que nega por completo os valores do clã) e o do *início* (negação do mito anterior pela reafirmação dos valores superiores e permanentes da tradição e do passado). Ambos os mitos encontrar-se-iam vinculados a poemas “onde é capital a relação do poeta com o Pai”, sendo que no primeiro deles, teríamos a *não-identificação* (no sentido psicanalítico do termo) enquanto no segundo mito, a *identificação* com a figura paterna e, por extensão, com o clã dos Andrades. Segundo o ensaísta, esses dois mitos não obedecem a uma ordem evolutiva, mas “coexistem e são responsáveis pela alta-tensão dramática que salta de seus poemas, de seus livros. Se fosse preciso definir a integração dos dois mitos no *todo* do discurso poético drummondiano, temos de falar de *recalque*. Quando o mito do *começo* é recalcado, é porque brota na superfície do poema os elementos do mito da origem - e vice-versa.”³⁵

Através da eleição dessas duas linhas de força e seus respectivos mitos, a abordagem de Santiago tem o mérito, segundo ele próprio, de romper com a mera sucessão cronológica de publicação das obras drummondianas. Mas embora expulsa, a sucessão cronológica parece, de certo modo, reingressar pela porta dos fundos, disfarçada nessa dinâmica do recalque, como é possível verificar na hora em que Santiago passa a considerar os momentos de “desrecalque” de cada um dos mitos.

³⁴ Silviano Santiago, “O poeta como intelectual”. In *Seminário: Carlos Drummond de Andrade - 50 anos de “Alguma poesia”*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981: 47. O ensaio parece, em muitos pontos, uma retomada da análise desenvolvida pelo crítico em outro estudo sobre o poeta (*Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976).

³⁵ *Id. ibid.*

Assim, o mito do começo parece sobrepor-se no primeiro livro, através da atitude de rebeldia *individual* em relação à família, de um eu que, qual novo Robinson (e a referência aqui é, obviamente, o poema "Infância"), busca em sua ilha de isolamento fundar uma nova ordem. A predominância do mesmo mito continua nos livros seguintes, mais abertamente participativos, onde a atitude de revolta contra a família, "ao passar para a cidade grande (Rio de Janeiro) e para o Mundo, visa a uma práxis política imediata e revolucionária que questiona não só a oligarquia rural como toda a organização sócio-política e econômica do ocidente". Por fim, a partir dos anos 50 - quando Drummond, segundo o crítico, passa "o bastão de revezamento da crítica social para o jovem João Cabral de Mello Neto" -, teríamos cada vez mais o recalque do mito do começo e, em contrapartida, o desrecalque do mito da *início*, que se anuncia como "viagem de regresso" ao "país dos Andrades" e "identificação tardia" com os valores do clã. "Assumindo, porém, o discurso do Pai, Drummond foi-se esquecendo de continuar a esquadrihar com os olhos o caminho de luz que os faróis do carro poético abriam à sua frente, como o tinha feito em *Sentimento do Mundo*, embevecido que passou a ficar com a *paisagem antiga* que lhe enviava o espelho retrovisor". Assim, às acusações lançadas à imagem do poeta emergente na fase de *Claro Enigma* (pessimista semiclássico, alheio às lutas concretas e cultor da *arte pela arte*, entre outras já mencionadas), Silviano Santiago veio somar mais uma: a do poeta nostálgico, submisso e identificado à velha ordem oligárquica onde se instala o clã dos Andrade.

Com relação à abordagem de Santiago, cumpre assinalar duas discordâncias, importantes para compreender o encaminhamento dado a presente abordagem. A primeira recai sobre a idéia de recalque aplicada à dinâmica das duas linhas de força identificadas no conjunto da obra drummondiana, que parece inibir os momentos de mais alta-tensão entre o impulso revolucionário e a relação com o passado patriarcal. Tome-se, por exemplo, o caso de *A Rosa do Povo*, que seria um dos momentos privilegiados de emergência do mito do começo, no dizer do crítico. Ora, o fato é que nesse mesmo livro também avulta de maneira considerável os poemas de memória, sugerindo mesmo a suposta identificação (veja-se, por exemplo, "Como um presente") que Santiago só parece ressaltar a partir de *Claro Enigma*. Como, então, falar de um recalque do dito mito do *início*? Por fim, a segunda discordância recai precisamente sobre essa "identificação tardia", a partir de *Claro Enigma*, com os valores do clã familiar e, por extensão, com a velha ordem oligárquica, na qual se

localiza o “país dos Andrades”. Ao colocar o problema em termos de pura e simples identificação, Santiago anula por completo a dimensão de conflito tortuoso com que se debate o sujeito lírico nos versos ao reconhecer como baldado todo esforço de ruptura com o passado familiar, que parece agir em cadeia a ponto mesmo de naturalizar-se em tara congênita, conforme vimos com Sérgio Buarque.

Outra interpretação, agora favorável à fase de *Claro Enigma*, a ser lembrada é a de Affonso Romano de Sant’Anna, que logo na introdução de seu *Drummond: o gauche no tempo*, investe contra “a ‘brecha’ que alguns críticos lamentavam entre *Rosa do Povo* e *Claro Enigma*, e a oposição (falsa) que a partir daí se criou entre uma poesia social e uma poesia metafísica, ou entre um autor participante e um autor alienado, sobre serem idéias indébitas e viciadas, mostravam os preconceitos de uma crítica que cobre e julga onde deveria descrever e analisar, e exhibe preferências onde carecia mostrar melhor instrumental analítico”³⁶. E assim como investe contra essa falsa oposição, volta-se também contra a tradicional divisão trifásica (*irônica*, *social* e *metafísica*) da obra de Drummond. Sant’Anna concebe a obra drummondiana como um “projeto poético-pensante” (em linguagem heideggeriana), que segue num contínuo, contrário, portanto, à fragmentação ou segmentação pressuposta na divisão em fases. O equívoco desta concepção, a seu ver, se deve ao fato da crítica não ter atentado a um dado básico: “a estrutura dramática dessa obra onde há nitidamente um personagem (o poeta *gauche*) disfarçado em heterônimos (...) descrevendo uma ação no tempo e espaço concebidos como um *continuum*.” Um drama existencial que, sempre segundo o crítico, é composto de três atos, três momentos inseparáveis de sua trajetória (mas seriam assim tão distintos das três fases tradicionais?), que envolvem uma oposição básica: *eu x mundo*. Dos três momentos, resgato apenas aquele (final) que parece corresponder ao de *Claro Enigma*, assim definido pelo crítico:

Finalmente, num terceiro estágio [o personagem *gauche*] atinge o equilíbrio: *Eu igual ao Mundo* (...). A essa altura, sua poesia converteu-se numa sistematização da memória, numa maneira de se reunir através do tempo. O sujeito (*gauche*), que vinha interagindo com o objeto (mundo), encontra o equilíbrio (relativo). A ironia inicial que se entretinha no simples humorístico desenvolve sua dialética latente e transmuda-se num exercício metafísico com um tom barroco de desconsolo. Nessa etapa o poeta já realizou grande parte de sua travessia sobre o mar do tempo. Experimentou a morte alheia e sua morte parcial e aprendeu recriar sua vida no plano poético da memória. Sujeito e objeto se interpenetram dialeticamente. O lirismo se torna mais puro. Dá-se a epifania máxima de sua vida-obra e a máquina do mundo

³⁶ Affonso Romano de Sant’Anna. *Drummond: o Gauche no Tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992: 14-15.

se abre dentro e fora dele oferecendo-lhe a solução de todos os enigmas³⁷.

Um dos grandes méritos da análise de Sant'Anna está, a meu ver, no fato de ter evidenciado a estrutura *dramática* da poesia de Drummond, o que facilita a discussão sobre a herança trágica na lírica do poeta. Além disso, trata-se de uma análise precisa no sentido de estabelecer as várias estratégias de que se vale o *gaúche* para se constituir como tal, articulando-as com certas constantes da obra, até então examinadas isoladamente, como é sobremaneira o caso da ironia, das *persona* (Carlos, Carlito, Crusoe, K....) e do jogo instável das posições assumidas pelo eu lírico nos versos. Todavia, sem lhe negar o mérito, Sant'Anna parece passar ao largo das motivações atuantes na conformação histórica particular do *gauchisme* do poeta itabirano, já pelo próprio *partis pris* teórico adotado no cruzamento da análise quantitativa, afeita aos gráficos e as curvas de frequência de motivos, e a inspiração metafísica de extração heideggeriana no trato com a questão do tempo, conceito cuja amplitude tende a perder-se na generalidade e na indeterminação. De onde também a sua total desconsideração para com as determinações externas - vale dizer, o contexto histórico, político e estético do pós-guerra - que reputo fundamentais para a devida compreensão da mudança operada a partir de *Claro Enigma*, e das quais trato a seguir.

Tendo iniciado a revisão da fortuna crítica com Merquior, a ele, por fim, retomo, por ser quem melhor compreendeu e soube dar o devido valor à guinada de *Claro Enigma*. Para o crítico, o essencial do neoclassicismo de Drummond não reside (embora possa compreender) na predominância dos ritmos ordenados ("mais próximos do dinamismo barroco que da simetria classicista"); nem na utilização de formas fixas (basicamente o soneto) ou na maior incidência de rimas³⁸; nem no recurso à mitologia greco-romana³⁹; nem mesmo na depuração estilística. Para Merquior, o sentido profundo desse "modernismo classicizado", como ele prefere falar, residiria em certo

³⁷ *Id. ibid.*: 16-17.

³⁸ Embora o número de poemas não rimados continue a ser maior, Hécio Martins (*A Rima na Poesia de CDA*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968: 65 e 79) demonstrou como o uso da rima se torna mais constante e variado em Drummond a partir de *Claro Enigma*.

³⁹ Merquior afirma que a invocação de Orfeu em "Canto Órfico", de *A Vida Passada a Limpo*, permanece, enquanto texto mitológico, uma nota isolada nos quatro livros afinados pela poética "classicizante" dos anos 50, ignorando, com isso, as alusões mitológicas contidas, só em *Claro Enigma*, em poemas como "Legado" (Orfeu), "Oficina Irritada" (Arcturo) e "Rapto" (Ganimedes).

esquematismo ou abstração que não se confunde com alienação do real, como supõem muitos intérpretes tomando por respaldo a epígrafe de Valéry. Diz ele:

O lirismo de *Claro Enigma* é clássico no sentido de que evita representação social-concreta. Salvo em textos como "Os bens e o sangue" ou "A um hotel em demolição", a mimese do "terceiro" Drummond abandona a ótica sociológico-realista de *A Rosa do Povo* em favor de um simbolismo abstrato, refratário à figuração da empiria social. Desde o aparecimento de *Claro Enigma*, houve críticos decepcionados com essa evolução de Drummond, se bem que seu agastamento se devesse menos à ausência de 'realismo' na poesia filosófica que ao desaparecimento total de peças empenhadas, como os poemas de guerra de *A Rosa do Povo* ou as profissões de fé antipassadistas e antievacionistas de *Sentimento do Mundo*. Pouco sensível à profundidade do realismo sociológico drummondiano, que jamais soube analisar, essa crítica se ateve aos equívocos da estética 'engajada', sempre incapaz de aceitar a independência intelectual da literatura.⁴⁰

Retornando aqui aos equívocos da estética "engajada", Merquior também percebeu com agudeza em que medida o livro de 51 representa uma resposta ao radicalismo ideológico-partidário da época - como comprova, ainda, a prosa contemporânea de *Passeios na Ilha* -, embora sem buscar sua fundamentação histórica, da qual tratarei no devido tempo:

Publicando *Claro Enigma* com uma epígrafe de Valéry - 'les événements m'ennuient' - Drummond estava perfeitamente consciente do desafio que lançava ao moralismo simplista da maior parte dos intelectuais engajados. Como membro ativo de movimentos pela dignificação do escritor (de que resultou a fundação de organismos sindicais do gênero Associação Brasileira de Escritores), o poeta foi forçado a opor-se, de maneira enérgica, à intolerância dos grupos de extrema-esquerda. Estes, em nome da admirável divisa segunda a qual os fins justificam os meios (mas o que, então, justificará os fins? Já se perguntava Breton...), davam prova de excessiva desenvoltura moral quando das eleições para a mesa diretora da Associação... Não é difícil supor que tais coisas - particularmente constrangedoras para um caráter reto como Drummond - tenham confirmado sua antiga antipatia pelo fanatismo ideológico.

Em todo caso, numa seção intitulada "Sinais do Tempo", o volume em prosa *Passeios na Ilha* (1952), contemporâneo de *Claro Enigma*, denuncia em tom lúcido e sereno o sectarismo de certos partidos de massa, verdadeiras inquisições leigas [...] Na medida em que o movimento encarregado de realizar as generosas aspirações cantadas em *Sentimento do Mundo* e *A Rosa do Povo* proclamava sistematicamente semelhantes atitudes filosóficas e morais, compreende-se que a epígrafe de Valéry tenha correspondido ao sentimento íntimo do poeta.⁴¹

Voltando, por fim, à abstração que define a essência do neoclassicismo da "poesia de pensamento" de *Claro Enigma*, Merquior o aproxima do que Hermann Broch denomina de *estilo da idade mítica*:

O "estilo mítico" despreza as caracterizações individualizantes; ele fala de saída por meio de 'uma abstração não teórica', como as narrações de Kafka. Além disso - tal como o indica ainda aqui a obra central de Kafka, tão impregnada de motivações éticas - essa mimese

⁴⁰José Guilherme Merquior. "Sentido e Valor da Classicização do Modernismo em Drummond". *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio: SECCT, 1975: 190-191.

⁴¹*Id. ibid.*: 192-193.

*abstrata não resulta, absolutamente, de um pretensão formalismo, mas constitui, ao contrário, uma resposta estratégica da arte contemporânea ao esteticismo. O esteticismo não é senão um aspecto particular da desintegração geral dos valores ocorrida nos tempos modernos, no bojo do recuo da paidéia cristã. No decorrer dessa desintegração, cada domínio axiológico entra em conflito com os demais e tenta subjugar-las: a política, a economia, a arte e a ciência tornam-se soberanos, tentando, cada um por sua vez, desempenhar o papel, agora, vago, da religião, enquanto reunião dos valores supremos da vida social. Assim, ao afastar-se do naturalismo, o estilo "mítico" busca concentrar-se no essencial para fazer face à crise da cultura.*⁴²

De fato, se recorrermos diretamente ao ensaio de Broch, veremos que a aproximação se confirma inclusive por outros aspectos afins, que Merquior não chega a mencionar, como o fato do estilo mítico ser característico da *maturidade* (e a "madureza" é um tema presente em mais de um poema do livro de 51)⁴³. Porém, importa mais observar no trecho acima, que a abstração, comum a ambos, confirmar-se-á como uma resposta efetiva ao esteticismo, no caso do classicismo de Drummond, quando demonstrarmos, na parte I, certa especificidade do contexto brasileiro da época, desconsiderado por Merquior: a crescente divisão do trabalho intelectual e o conseqüente esforço de especialização literária que, na ânsia de delimitar um campo próprio e autônomo para a poesia, acabou, por vezes, descambando para o solipsismo e o formalismo estéril. Dando, aqui, por encerrado o balanço da fortuna crítica, é dessa especificidade do contexto brasileiro do pós-guerra (somada a outra), que eu gostaria de tratar a seguir, a fim de melhor balizar a posição assumida por Drummond na lírica do período.

⁴²*Id. ibid.*: 194-195.

⁴³ Broch chega a propor a expressão "estilo da velhice" como sinônimo de "estilo mítico". Herman Broch "L'Style de L'Âge Mythique". *Création Littéraire et Connaissance* (trad. Albert Kohn). Paris: Gallimard, 1966: 261.

Parte I

ENTRE O ESTETICISMO ESTÉRIL E O DOGMATISMO PARTIDÁRIO

A CONSTITUIÇÃO DE UM CAMPO LITERÁRIO AUTÔNOMO: FORMALISMO E ESPECIALIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO NOS ANOS 40-50

A propósito do "modernismo classicizado" de *Claro Enigma*, que não constitui, em absoluto, um caso isolado nem no domínio da lírica nem da arte moderna em geral, é ainda Merquior quem lembra uma ocorrência similar verificada entre nomes representativos das vanguardas ainda nos anos 20:

O "classicismo" não é, absolutamente, uma metamorfose estranha aos estilos da vanguarda do século XX. Como se sabe, um estilo *all'antica* contamina numerosos líderes da arte moderna. Por volta dos anos 20, Picasso, De Chirico, Maillol, Stravinsky e Erik Satie; Gide, Werfel, Pound, Eliot, Joyce, Cocteau e O'Neil interessaram-se muito pelos temas gregos. Nem por isso sacrificaram seu antiacademismo formal. Além do que a máscara antiga das vanguardas nada lhes tirou do amor ao grotesco e à paródia¹.

Dessa ocorrência, ocupou-se mais recentemente Peter Bürger, articulando-a a uma discussão maior sobre o *declínio* ou *envelhecimento* do moderno levada a termo por Adorno². Nota, assim, que, por mais absurdo que pareça a idéia de que, no início dos anos 20, a arte moderna estivesse chegando ao fim, o fato é que, nesse momento, nomes que haviam contribuído decisivamente para o desenvolvimento da arte moderna, passam a orientar-se em direção a modelos clássicos, como é o caso do Picasso

¹ José Guilherme Merquior, *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio: SECCT, 1975: 191.

² Peter Bürger, "O Declínio da Era Moderna" in *Novos Estudos Cebrap*, n.º 20. São Paulo, mar 1988: 81-95. As referências feitas, na sequência, aos estudos de Adorno que tratam da questão, partem das indicações fornecidas pelo próprio Bürger.

retratista de *Olga na espreguiçadeira*, o Stravinsky do balé *Pulcinella* e o Valéry de *Charmes*. “Com isso, a questão do neoclassicismo torna-se pedra de toque para toda e qualquer interpretação da modernidade artística”³.

Adorno, ao se ocupar do problema, ofereceu duas interpretações contraditórias: a primeira está em *Minima Moralia*, onde o neoclassicismo, visto como nitidamente oposto ao espírito moderno, é ao mesmo tempo condenado como politicamente reacionário; a segunda está no ensaio sobre Stravinsky, onde o neoclassicismo denunciado pelo compositor é definido como o jogo soberano de um artista com as formas preestabelecidas do passado. Comentando essas duas interpretações, Bürger ressalta a superioridade da última. Isso porque, diz ele, enquanto a primeira adota “um procedimento globalizante, compreendendo o neoclassicismo como movimento unitário, a segunda interpretação procura identificar a diferenciação. Deixa em aberto, ao menos, a possibilidade de que, nas obras neoclássicas, algo possa ir além da mera recaída numa visão reacionária de ordem.”⁴ Isso não faz de Bürger um defensor incondicional da reabilitação de formas e modos do passado. Se, por um lado, recusa a interpretação globalizante de Adorno, que se apóia na tese do “material artístico avançado” - i.e., da existência de um único *material* representativo de determinada época -, por julgá-la demasiadamente restritiva e incapaz de reconhecer o valor de certas tendências contemporâneas que se utilizam de materiais do passado⁵; por outro, Bürger alerta para o risco da posição “pluralista” que, seguindo na contramão da tese adorniana, corre o risco da aceitação indiscriminada de todo e qualquer material artístico do passado. Contra a má sorte desse ecletismo histórico, Bürger assinala, primeiramente, a necessidade de se distinguir o manuseio arbitrário das formas do passado e sua indispensável atualização. Em seguida, “depois da crítica feita à autonomia da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, uma característica importante da arte significativa deveria ser a reflexão sobre essa condição”.

³ *Id. ibid.*: 82-83. A grande importância tributada por Bürger ao neoclassicismo na modernidade, tem sido questionada por alguns comentaristas como, entre nós, Paulo Arantes e Otilia F. Arantes. *Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, s/d. Às reservas dos autores retornarei no devido tempo.

⁴ *Id. ibid.*: 83.

⁵ Embora Bürger diga compreender o medo adorniano da regressão em virtude da experiência fascista.

A atitude defendida por Bürger deve servir de advertência para lidar com o neoclassicismo de *Claro Enigma*, a fim de não se incorrer, por um lado, no risco da condenação prévia, fundada em generalizações sobre o comprometimento ideológico do retorno às formas do passado; por outro, na defesa incondicional do ecletismo histórico, sem se atentar para o uso particular que Drummond faz do legado clássico, no sentido de averiguar-se ocorre ou não o manuseio arbitrário de tais formas e a reflexão crítica sobre a condição de autonomia que o crítico alemão reputa como indispensável para toda arte significativa. Ora, já vimos de passagem com Achcar que a apropriação drummondiana das formas, tópicas e dicção classicizantes não ocorre sem uma boa dose de ironia, o que já ajuda a descartar a hipótese de um retorno puro e simples às formas do passado, como queriam alguns dos intérpretes do poeta mencionados atrás. Isso se confirma ainda mais quando se considera o pronunciamento de Drummond em entrevista cedida a Homero Senna nos idos de 44, portanto em plena fase do engajamento político, ao ser indagado sobre a denúncia, já então corrente, de um certo cansaço na experimentação modernista com a poesia, levando, aqui e ali, a um retorno aos moldes antigos. Como se sabe, esse seria o principal argumento sustentado pelos integrantes da geração de 45 no seu programa de "retorno à ordem" (para empregar o conhecido "apelo" de Eliot, nas tão decantadas *Notas* de 1948⁶), depois do caos em que teria sido lançada a poesia com o versolibrismo, o prosaísmo, o pitoresco e o humorismo modernistas⁷. Drummond, todavia, demonstra uma consciência extremamente alerta para o perigo desse retorno, pelo que pode implicar em termos de adoção de posições políticas reacionárias:

... à medida que a poesia se deixar levar pela nostalgia de tais "moldes antigos" ou insistir na reação contra eles decidirá, a meu ver, da sua liberdade conceitual, pois o regresso ao padrão arcaico ou transposto é quase sempre indício de uma tendência para a recapitulação histórica, para a volta a concepções e diretrizes intelectuais também suplantadas. Quero dizer: começa-se pela forma e chega-se ao fundo. Ora, acredito que os poetas se acautelarão contra o risco.⁸

O risco denunciado por Drummond no trecho acima é o mesmo que temia Adornô, como se viu atrás, levando-o à condenação massiva do neoclassicismo. Ora,

⁶ T.S.Eliot, *Notas para uma Definição de Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁷ Para a exposição de tal argumento por um dos principais integrantes da geração de 45, ver Ledo Ivo, "Epitáfio do Modernismo". *Poesia Observada*. São Paulo: Duas Cidades, 1978: 141-149.

⁸ Carlos Drummond de Andrade, "Poética Moderna", in Homero Senna, *República das Letras: Entrevistas com 20 Grandes Escritores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São José dos Campos: UNIVAP, 1996: 6-7.

há de se convir que um artista com tal grau de consciência diante dessa ameaça não incorreria, poucos anos depois, num neoclassicismo ingênuo! Se o faz é porque incorpora, nesse fazer, a consciência sempre alerta desse risco do reacionarismo, tematizado reiteradamente, sobretudo nos poemas da primeira seção de *Claro Enigma*, que aludem à arte poética subjacente ao livro, conforme veremos. Nisso, Drummond parece atender àquela exigência atribuída por Bürger à arte mais conseqüente, de refletir sobre sua condição depois da crítica feita à sua autonomia pelas vanguardas históricas. O nosso maior "poeta público" - que através do canto participante, levava ao limite a aproximação arte-vida intentada pelas vanguardas (e pelo modernismo), como crítica à autonomia da instituição-arte⁹ - não poderia mesmo retirar-se tranqüila e conformadamente da praça de convites, um vez frustrado o seu empenho. Não sem amargar o profundo sentimento de luto pelos ideais perdidos, que o condenaram ao quietismo - sempre ameaçado pelo risco do conformismo do qual busca escapar na medida mesmo em que o denuncia - e à descrença absoluta, não só em um novo ideal social, mas na própria poesia como meio capaz de o veicular.

Mas além do risco do quietismo, a reflexão crítica sobre a maior ou menor autonomia da instituição arte tinha por horizonte mais imediato certa particularidade do contexto literário brasileiro nos anos 40-50, que parece responder pela guinada classicizante operada não só na lírica de Drummond, mas de muitos outros grandes nomes modernistas, mais ou menos pela mesma época, como é o caso de Jorge de Lima (*Livro dos Sonetos, Invenção de Orfeu*) e Murilo Mendes (*Sonetos Brancos, Contemplação de Ouro Preto*), além de Bandeira e o Vinícius sonetista. Longe, portanto, de ser uma ocorrência isolada, tais nomes e obras ajudam a configurar uma tendência de época em que se inscreve o Drummond da fase de *Claro Enigma* e mesmo os sempre execrados poetas da "geração de 45", que boa parte de historiografia tende a ver como uma espécie de atoleiro neoparnasiano-simbolista em que regressivamente desembocou a lírica moderna, muito embora ela não deixe de ser propriamente moderna, como bem notou, lumina Simon, sinalizando, inclusive, as razões históricas de tal tendência:

Conquanto estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas

⁹ Essa aproximação, como forma de contestar a autonomia da instituição-arte, seria definida pelo mesmo Bürger, em clássico estudo, como o significado essencial dos vários movimentos de vanguarda. Ver a respeito, Peter Bürger. *Teoría de la Vanguardia* (trad. Jorge García). Barcelona: Ediciones Península, 1987.

e estetizantes, a linhagem dos poetas de 45 não deixava de ser moderna, inspirada em fontes de várias procedências: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. Se os recursos e os procedimentos modernos foram traduzidos em convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética.¹⁰

Antes mesmo de atentar para as diferenças que separam nomes do porte de Drummond dos “neomodernistas” de 45, embora irmanados dentro de uma mesma tendência, importa notar que esta última é produto de uma realidade histórica marcada, entre nós, pela especialização do trabalho artístico, justificando, assim, “a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética”, a que se refere Simon¹¹. A ensaísta tem em mira aqui o que já observara argutamente Antonio Candido no início dos anos 50, sobre a crescente divisão do trabalho intelectual no período:

Em nossos dias estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências e da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma discursiva.

Numa tradição como a nossa, onde as obras, notadamente a ficção, tenderam a ser um meio de iniciação no conhecimento da realidade do país e de sua gente (o que fazia do escritor uma espécie de *doublê* de sociólogo), a crescente divisão do trabalho intelectual verificada no período (para a qual, decerto, contribuiu a imposição crescente dos especialistas procedentes da universidade, criada na década de 30¹²) veio instaurar um conflito no interior da literatura que, atacada em seus campos

¹⁰ Iumna M. Simon. “Esteticismo e Participação: as Vanguardas Poéticas no Contexto Brasileiro (1954-1969)” in Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial: Campinas: UNICAMP, 1993: 3, 343.

¹¹ As considerações que passo a tecer, a respeito do contexto de especialização do trabalho artístico (e do diálogo Mário-Drummond sobre a torre-de-marfim), foram tomadas não só ao ensaio citado de Iumna Simon, mas também às anotações e indicações bibliográficas do curso por ela ministrado sobre a tradição moderna da lírica brasileira nos anos 40-50 no IEL/UNICAMP.

¹² A esse respeito, nota Carlos Guilherme Mota, que “foi no final dos anos 40 que os resultados do labor universitário se fizeram sentir”. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1985.

preferenciais, vê-se obrigada a retrair o “âmbito de sua ambição”, de onde decorreria, segundo Candido, as modernas tendências estetizantes, vistas como “reação de defesa e ajustamento às novas condições de vida intelectual; uma delimitação de campo que, para o crítico, é principalmente uma tendência ao formalismo, e por vezes à gratuidade e ao solipsismo literário”. Essa reação não deixava, por isso, de trazer uma nova consciência artesanal e novos meios de expressão que poderiam levar à produção de “novas formas de expressão mais ou menos ligadas à vida social, conforme os acontecimentos o solicitem”. Todavia, como concluía o crítico na época:

Não há dúvida(...) que o presente momento é de relativa perplexidade, manifestada pelo abuso de pesquisas formais, a queda na qualidade média de produção, a omissão da crítica militante. Se encararmos estes fatos de um ângulo sociológico, veremos que eles estão ligados - entre outras causas - à transformação do público e à transformação do grupo de escritores.¹³

O vínculo íntimo entre a constituição de um campo literário autônomo e as tendências formalistas e estetizantes é hoje fato reconhecido e atestado por muitos estudiosos, dentre os quais Bourdieu ao examinar a *gênese da arte pura* no século XIX francês¹⁴. Nas suas próprias palavras, “[o] movimento do campo artístico e do campo literário na direção de uma maior autonomia acompanha-se de um processo de diferenciação dos modos de expressão artística e de uma descoberta progressiva da forma que convém propriamente a cada arte ou a cada gênero, para além mesmo dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, de sua identidade [...] Significa dizer que, de depuração em depuração, as lutas que ocorrem nos diferentes campos levam a isolar pouco a pouco o princípio essencial do que define propriamente cada arte e cada gênero [...] Todas as vezes que se institui um desses universos relativamente autônomos, campo literário, campo científico ou qualquer de suas especificações, o processo histórico que aí se instaura desempenha o mesmo papel de alquimista a extrair a quintessência”¹⁵. Para o sociólogo francês, toda a tradição de reflexão sobre a “poesia pura”, assim como formalistas (especialmente Jakobson) tenderam a transformar em essência trans-histórica o que é na verdade “produto de um lento e longo trabalho de alquimia histórica que acompanha o processo de

¹³ Antonio Candido. *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*, in *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985: 136.

¹⁴ Pierre Bourdieu. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Mais recentemente, Randal Johnson esboçaria uma articulação entre as formulações do sociólogo francês e a autonomização do campo literário brasileiro assinalada por Candido. Ver Randal Johnson. “A Dinâmica do Campo Literário Brasileiro (1930-1945)”. *Revista USP* (26). São Paulo, jun-ago 1995: 176ss.

¹⁵ *Id. ibid.*: 159-160.

autonomização dos campos de produção cultural”¹⁶. De modo que, a seu ver, a “única forma legítima da análise da essência” é através da história do próprio campo artístico ou literário.

A partir das considerações de Candido e Bourdieu, é possível melhor compreender que, nesse contexto marcado pela especialização do trabalho artístico, as tendências formalistas e classicizantes da poesia viessem acompanhadas de um intenso e acalorado debate de idéias não só entre os poetas, mas também entre os críticos do período¹⁷ que, à discussão sobre a natureza do “essencialmente poético”, o hermetismo, a poesia pura, as formulações teóricas e o legado poético de Eliot, Valéry e seguidores, aliavam a disseminação dos postulados do *new criticism*, então em voga. Que esse debate estava na ordem do dia bem o comprovam muitos dos artigos publicados por Sérgio Buarque nas páginas do *Diário de Notícias* e do *Diário Carioca*¹⁸, que incluem uma famosa polêmica travada com Euríolo Canabrava. Do debate, não se furtou sequer a crítica militante de esquerda (comprometida com a política cultural stalinista adotado pelo PCB no pós-guerra, como trataremos de ver adiante), assumindo obviamente uma posição condenatória, como se verifica nas discussões sobre hermetismo iniciadas por Oswaldino Marques nas páginas de *Literatura*¹⁹.

A par desse pano de fundo, pode-se então continuar indagando sobre a

¹⁶ *Id. ibid.*: 160-161.

¹⁷ Não custa lembrar aqui que a crítica dos anos 40-50 também denunciava essa tendência à especialização do trabalho intelectual referida por Antonio Candido. A discussão sobre a natureza do poético e questões afins assinalava a preocupação em definir critérios estéticos mais rigorosos para a análise textual, que fundamentariam a petição de princípios de jovens egressos dos meios universitários contra o tipo de crítica não especializada, praticada até então pelos “bacharéis” ou “homens de letras” nas colunas e rodapés dos jornais. Um marco significativo dessa luta pela legitimação da crítica universitária contra o impressionismo, autodidatismo e “aventuras da personalidade” reinantes na crítica de rodapé está na violenta campanha promovida por Afrânio Coutinho contra aquele que o próprio Drummond chamou um dia de “imperador da crítica”: Álvaro Lins. A transição entre o rodapé e a cátedra, entre o “crítico-cronista” - e o “crítico-scholar” é examinada por Flora Sussekund. “Rodapés, Tratados e Ensaio: A Formação da Crítica Brasileira Moderna”. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993: 14-21. Ver ainda, Randal Johnson, *op.cit.*: 178-179.

¹⁸ Tais artigos importantíssimos para a reconstituição das discussões e polêmicas sobre poesia na época, foram mais recentemente recolhidos por Antonio Amoní Prado. Ver Sérgio Buarque de Holanda. *O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997: 2v. Todo o volume II reúne os artigos do período, inclusive as respostas de Sérgio Buarque à polêmica travada com Canabrava (“Hermetismo e Crítica” e “Poesia e Positivismo”).

¹⁹ Ver a respeito os comentários de Raúl Antelo (*op.cit.*), que reproduz parte dessas discussões de Oswaldino Marques.

especificidade da reclassificação do verso e da depuração processadas na lírica drummondiana do período, sabendo agora que ela se inscreve numa tendência maior de época e, enquanto tal, constitui uma reação à crescente especialização do trabalho intelectual, que obrigaria poetas e críticos a buscar definir critérios mais puros para delimitar a natureza específica da poesia. Isso, é certo, não fez com que Drummond, por força mesmo da ironia e da consciência crítica reveladas mais atrás, incorresse no convencionalismo estreitíssimo que levaria, à época, um dos nomes representativos da geração de 45, lembrado por Sérgio Buarque, a sustentar “que o bom verso não contém esdrúxulas (apesar de Camões), que a palavra ‘fruta’ deve ser desterrada da poesia, em favor de ‘fruto’, e a palavra ‘cachorro’ igualmente abolida, em proveito de ‘cão’, e mais que o oceano Pacífico (adeus Melville e Gauguin!) não é nada poético, bem ao oposto do que sucede com seu irmão xipófago, o oceano Índico.”²⁰ Não é preciso muito esforço para notar o quanto poetas como esse, ao conceberem a definição de critérios mais puros em termos de convenção retórica, afastam-se por completo daqueles que eram muitas vezes tomados como modelos de inspiração para a suposta “renovação” poética proposta por sua geração, como é o caso de Eliot e Valéry²¹.

Do mesmo modo que não confunde a reclassificação e a depuração poéticas com convencionalismo retórico, Drummond não incorre na crença ingênua da completa autonomia da arte, que levaria muitos dos poetas de 45 a um novo enclausuramento na *torre-de-marfim*. A menos, é claro, que se conceba a *torre-de-marfim* nos moldes *sui generis* com que Mário de Andrade a definiu em carta enviada ao poeta itabirano, em 11.2.45, cheia de conseqüências, a meu ver, para a compreensão dos rumos tomados pela lírica drummondiana do pós-guerra:

Pela primeira vez - dirá Mário ao amigo - se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente um torre-de-marfim. Só um anjo da guarda perfeito me impediu escrever um artigo sobre isso no dia em que descobri que sou torre-de-marfim. Mas sobrou o anjo da guarda, felizmente, imagine o confusãoismo que isso ia dar e o aproveitamento dos f-da-puta. Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo nem arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela natureza, pela sua definição mesma de não-conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o difama. É da sua

²⁰ O poeta em questão era Domingos Carvalho da Silva. Cf. Sérgio Buarque. “Rebelião e Convenção”, *op.cit.*: 154.

²¹ Quem afirma ser Eliot e Valéry os mentores intelectuais da geração de 45 é Ledo Ivo, *op.cit.*

torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos.²²

Pode causar estranheza a defesa de uma concepção dessa ordem por alguém que tantas vezes afirmou (inclusive em cartas ao amigo itabirano) a deformação consciente de sua obra pela adoção dos “pragmatismos” exigidos pela hora presente. Alguém que, em mais de um momento, advertiu os contemporâneos sobre a necessidade do alinhamento político explícito, denunciando inclusive a aceitação conformista da clássica tese-denúncia de Benda sobre a *trahison des clercs*, tornando-os ainda mais *trovadores da “arte pela arte”* - o que levaria Mário a defender, ao contrário, a necessidade da *traição* conseqüente das grandes e eternas Verdades em prol das pequenas verdades, temporárias e locais, pelo intelectual que deve se manter sempre como um eterno revoltado, um *fora da lei*²³. O fato é que, já no final da década de 30, o pensamento estético de Mário de Andrade denunciava uma mudança radical no sentido de conferir uma maior ênfase às questões da forma e do apuro técnico, embora sem descuidar do problema do engajamento do artista e da arte nos problemas essenciais e prementes do tempo. Ele próprio trataria de atestar essa mudança ao fazer um balanço de sua trajetória em carta de 1944 a Carlos Lacerda, na qual assinala que, após a fase “sócio-estourante” ou “purgatória” de 29 a 34 (de *O Carro da Miséria*, “Grão Cão de Outubro” até o artigo em que se confessa “coram populo” comunista “sem sê-lo”) “veio a fase *reconstrutiva*, principiada por aquela ‘Oração de Paraninfo’, que você tanto gosta. E eu gosto, apesar de o seu muito verbosa. E que foi a abertura dessa série de escritos ‘O Movimento Modernista’, ‘Atualidade de Chopin’, o prefácio ao livro de Otávio de Freitas Júnior”²⁴. A essa série de escritos caberia ainda crescer, com o mérito da precedência na exposição da nova

²² Mário de Andrade, *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade* (org. C.D.Andrade). Rio de Janeiro: Record, 1988: 224-225.

²³ Para a crítica do conformismo da intelligentsia local e da recepção da tese de Benda no Brasil ver o s artigos sobre o “Intelectual” (ao qual voltarei ainda uma vez) publicado no *Diário de Notícias* e, mais recentemente, recolhido em Mário de Andrade. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional* (org. Telê P.Ancôna Lopez). São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976: 515-520.

²⁴ 71 *Cartas de Mário de Andrade* (coligidas e anotadas por Lígia Fernandes). Rio de Janeiro: São José, s/d: 91.

concepção estética, a conferência de 38 intitulada "O Artista e o Artesão"²⁵, na qual Mário de Andrade amplia consideravelmente seu conceito de *técnica*. Estabelecendo a distinção entre o *artesanato* (no sentido de aprendizado do material) e o *virtuosismo* (i.é, o conhecimento da tradição), Mário acrescenta ainda um terceiro momento da *técnica* representado pela solução pessoal que o artista, ao defrontar-se com as dificuldades do material e com as exigências de seu tempo, deve encontrar para criar, de fato, uma obra de arte representativa. Embora não delineada de modo muito claro, essa *técnica* pessoal, como bem nota Lafetá, não se confunde com vagos conceitos do tipo "talento", "gênio" ou "inspiração", mas sim 'uma atitude coerente entre o artista e o mundo, entre a realização da obra de arte e a vida social. Sua exigência é a de uma postura pessoal de incansável pesquisa, que todos os artistas devem adotar se quiserem traduzirem o espírito de sua época e ultrapassar o artesanato e o simples virtuosismo"²⁶. O privilégio conferido ao apuro técnico, à tradição e ao artesanato, não implica, portanto, a alienação da história. Ao contrário, trata-se antes de uma "proposta de engajamento constante, em todas as direções: o artista não deve alienar-se nem de si mesmo, nem de seu artesanato, nem da história. A postura ética, de participação, é transportada para dentro da postura estética, e a *técnica* é vista como um esforço de desalienação, que implica em constante e insatisfeita procura." Revela-se aqui aquela mesma confiança na "potência moralizadora" (e "salvadora") da *técnica* a que se referiria Mário de Andrade, poucos anos depois, na célebre "Elegia de Abril"²⁷.

²⁵ Mário de Andrade. "O Artista e o Artesão". *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins, s/d.

²⁶ João Luís Lafetá em 1930: *A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974: 160-161. Trata-se, sem dúvida, do exame mais cuidadoso da evolução do pensamento estético de Mário de Andrade. Sobre a fase de que me ocupo aqui, ver todo o capítulo intitulado "Ética e Poética".

²⁷ "Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e os [sic] superemos, o desbastando de suas fugaces aparências, em vez de a elas nos escravizarmos. Nem penso numa qualquer tecnocracia, antes confio é na potência moralizadora da técnica. E salvadora ... [...] O intelectual não pode mais ser um abstencionista; e não é o abstencionismo que proclamo, nem mesmo quando aspiro ao revigoramento novo do 'mito' da verdade absoluta. Mas se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque a sua verdade será irreprimível [...] Será preciso ter sempre em conta que não entendo por *técnica* do intelectual simplesmente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da *técnica*, tal como eu a entendi, dilatando agora para o intelectual o que disse noutro lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a *técnica* pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. Não tanto o assunto mas a maneira de realizar o assunto." Mário de Andrade. "A Elegia de Abril" in *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, s/d: 193-194.

Ora, essa mesma “transposição de uma postura ética, de participação, para dentro da postura estética” parece se verificar na concepção *sui generis* da torre-de-marfim exposta ao amigo itabirano, que obviamente não se confunde com o esteticismo alienante da *art pour l’art* a que geralmente se associa o termo. Pois está visto que o artista, embora centrado na sua torre-de-marfim - com tudo o que o termo implica no sentido de autonomia (relativa) da criação e de trabalho aturado e experimentação com a forma - não deixa de combater a distância (o que vale dizer, de forma mediada), “jogar desde o cuspe até o raio de Júpiter incendiando cidades”, mas sem fazer concessões aos partidarismos do tempo, abrindo portas e pontes que facilitem o ingresso das ideologias em concurso, de modo a converter a arte em libelo político ou de qualquer outra espécie. A recusa a esse tipo de concessão, como se verá a seguir, tem em mira a atuação política do PCB no plano da cultura, como trataria de assinalar Drummond no comentário sobre a carta de Mário de Andrade.

Que Drummond tenha matutado intensamente sobre mais essa grande lição do amigo da Lopes Chaves parece prová-lo um belo e arguto registro de seu diário, datado de 16 de fevereiro de 1945, em que alude à referida carta, apontando ainda as causas que motivaram essa concepção de Mário sobre o artista como “torre de marfim”:

Carta de Mário de Andrade, infeliz com o que viu e ouviu no Congresso de Escritores em São Paulo. Concluiu que o destino do escritor há de ser a torre de marfim dentro da qual trabalhe - o que não quer dizer não-me-importismo-nem artepurismo. Guardar e meditar suas palavras: “O intelectual, o artista pela sua natureza, pela sua definição mesma de não conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É da sua torre de marfim que ele deve combater; jogar desde o cuspe até o raio de Júpiter, incendiando cidades. Mas de sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos.”

No meio de tantas paixões fáceis e de tanta intelectualidade abdicante, Mário preserva o seu individualismo consciente, que lhe dá mais força para exercer uma ação social que os intelectuais políticos praticam de mau jeito e sem resultado.²⁸

Ao que tudo indica, Drummond guardou e meditou profundamente sobre tais palavras, a ponto delas se fazerem sentir, atuantes, na guinada classicizante operada pela lírica do poeta itabirano no pós-guerra. A prova mais cabal disso o leitor encontrará naquelas “Divagações sobre as Ilhas”, incluídas no volume em prosa de 52, *Passeios na Ilha*, que parecem servir, como já observei atrás, de comentário à nova

²⁸ Carlos Drummond de Andrade, *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985: 20-21.

atitude literária esposada por Drummond no período. São notórias as afinidades existentes entre a *torre-de-marfim* de Mário de Andrade e a *ilha* de Drummond. Em ambos os casos, trata-se também de uma resposta (bastante conseqüente no que diz respeito à natureza da criação literária) à atuação do PCB no domínio estrito da cultura, como bem demonstra o comentário acima de Drummond, assinalando a desilusão de Mário de Andrade com o que “viu e ouviu no Congresso dos Escritores”. É dessa atuação que gostaria de me ocupar agora, de modo a melhor evidenciar as razões e o alcance da resposta de Mário e, sobretudo, de Drummond, com sua ilha estrategicamente situada em relação ao continente, palco da realidade social e política do tempo.

AS RAZÕES DO PESSIMISMO: SECTARISMO IDEOLÓGICO NO CONTEXTO DA GUERRA FRIA

Hoje em dia os concílios não têm mais poder para devorar os homens; mas os partidos, certos partidos, têm.

E como se devora um homem? Já não se usam leões, e as fogueiras de há muito foram proscritas; mas a imaginação do fanático descobrirá sempre um método prestante para dar cabo do não-fanático. Nem importa que essa imaginação seja curta; o fanatismo provê. As modernas execuções políticas não necessitam sequer ser efetivas. Sem dúvida, seria mais delicioso e reconfortante para o ortodoxo fritar literalmente as víceras do herege que negou a divindade do líder X ou do tratadista Y. Como, porém, o serviço não está organizado em todas as partes do mundo (não esquecer que muitos são fritos antes de fritar), há que contentar-se a gente com assados espirituais ou em efígie. As palavras são de grande serventia nessa eventualidade, e, aplicadas com perícia, produzem a morte política, a morte moral, a morte literária e outras mortes provisórias. [...]

Sem dúvida, é suave (para quem a pratica) a ortodoxia. Ela nos dispensa de exercícios incômodos, inclusive o de revermos o objeto de nosso culto. [...] Morrer por uma idéia é incontestavelmente sublime, porém na realidade dispensa-nos do trabalho de examiná-la, confrontá-la com outras, julgá-la. Variante útil: matar por uma idéia, que igualmente nos exime desse trabalho maior.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE,

REFLEXÕES SOBRE O FANATISMO

Vimos com Drummond, que a concepção *sui generis* da torre de marfim formulada por Mário de Andrade é produto do desencanto com o que presenciou na ABDE. Desencanto esse muito provavelmente causado pela "politicagem que trançou na infra-estrutura da intriga e do engano, no Congresso", como declararia o próprio Mário de Andrade em carta de 09.02.45 endereçada a Dantas Motta²⁹. É certo que esse "trançado de politicagem", como nota Drummond, não impediu o Congresso de cumprir "sem tumulto sua missão na circunstância, ao contrário do que temia Mário de

²⁹Apud CDA. *Lição do Amigo*, op.cit.: 226-227. Na verdade, a posição de Mário de Andrade diante do I Congresso de Escritores (1945), em São Paulo, parece ter oscilado, desde o começo, entre o entusiasmo e a descrença, como bem comprovam várias menções à sua participação no evento colhidas pelo próprio Drummond na correspondência do escritor paulistano e em depoimentos de amigos.

Andrade³⁰. Mas parece ter servido de prenúncio (sem que Mário tivesse tempo de vida o bastante para constatá-lo) de tentativas futuras de desvirtuamento político dos fins a que se destinava a ABDE, como se verificou, em 1947 e 49, com a atuação lastimável dos comunistas³¹. Sendo um dos reflexos do sectarismo que assolou o PC no pós-guerra, o corpo-a-corpo pela posse da ABDE viria ocasionar desencanto ainda maior que o de Mário de Andrade, quando não a desilusão completa em relação ao comunismo soviético como alternativa, como se vê no seguinte depoimento de Manuel Bandeira concedido a Thiago de Melo:

Houve um tempo em que vi com bons olhos os nossos comunistas. É que ainda não estava a par da política celerada deles. Por isso fui inocente útil. Coloquei meu nome em abaixo assinados protestando contra a violência da polícia. Fui convidado e aceitei saudar Pablo Neruda, numa festa comunista. A pedido deles, levei Neruda e Nicolás Guillén à Academia e saudei-os lá.

Mas o incidente da ABDE me abriu os olhos. Hoje sou insultado por eles ao mesmo tempo que sou tido como comunista por muita gente. A verdade é que me recuso a admitir a forçosa alternativa do binômio sinistro: Rússia - Estados Unidos. Se não houvesse possibilidade de salvação fora da opressão comunista ou do imperialismo norte-americano, então seria melhor que este mundo se espatifasse sob o poder das bombas de hidrogênio das duas facções.³²

Na mesma linha, diria ainda Afonso Arinos que votara contra a cassação do PCB em 47: "O pleito da ABDE valeu-me como uma vacina anticomunista"³³.

³⁰Id. *ibid.* Para um histórico do Primeiro Congresso dos Escritores de São Paulo, a finalidade com que foi criado, como transcorreu e o que significou à época, ver o estudo de Carlos Guilherme Mota. *Ideologia da Cultura Brasileira* (1933-1974). São Paulo: Ática, 1985: 137-153; e o depoimento de um dos seus participantes: Antonio Candido. "O Congresso dos Escritores". *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980: 107-112.

³¹ Refiro-me, como se deve saber, à desastrosa participação da delegação comunista no II Congresso Brasileiro de Escritores, em Belo Horizonte, que em meio a muita controvérsia, obteve a aprovação da moção contra o fechamento do partido e à cassação de seus parlamentares. Na ânsia de ver sancionada a proposta, a delegação encaminhou a votação diretamente no plenário, passando por cima da comissão de assuntos políticos (da qual fazia parte Drummond), que renunciou em bloco em sinal de protesto. Não bastasse, em 1949, durante a eleição para a diretoria da ABDE, os comunistas, não aceitando cargos secundários, resolveram criar uma chapa própria, que acabou vencida pela chapa de Afonso Arinos (na qual também figurava Drummond na qualidade de candidato a primeiro-secretário). A chapa vencedora acabou renunciando em bloco, depois de embates corporais com os comunistas. Para um contraponto das versões sobre o episódio de 47, ver o que diz Drummond em seu diário (OE:) e Astorjildo Pereira, entre outros, em texto publicado na revista do partido, *Literatura* (resumido e parcialmente reproduzido por Raul Antelo. *Literatura em Revista*. São Paulo: Ática, 1984: 287-289).

³² Manuel Bandeira. "Perdi a fé e a esperança no Brasil". Entrevista a Thiago de Melo. *Comício*, 1:23. Rio de Janeiro, 17 out 1952. *Apud* Raúl Antelo, *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984: 234.

³³ *Apud* Dênis de Moraes. *O Imaginário Vigiado: a Imprensa Comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994:141.

No caso do próprio Drummond, afora sua parca correspondência³⁴, há mais de um capítulo de *O Observador no Escritório* que reflete idêntica desilusão (para não dizer verdadeiro horror) e é nela que devemos buscar a razão, em boa medida, do abandono do projeto lírico mais abertamente participante de *A Rosa do Povo*, bem como do pessimismo dominante na fase de *Claro Enigma*³⁵. Veja-se, nesse sentido, além das páginas do diário que tratam da ABDE, aquelas dedicadas à visita a Prestes na prisão; ao episódio da supressão da referência feita pelo poeta, numa resenha, ao nome da tradutora dos *Textos Marxistas de Literatura e Arte*, de Fréville: Eneida de Moraes, *persona non grata* ao partido, por opor-se à aliança dos comunistas com Getúlio Vargas; e aos momentos que antecedem o desligamento da editoria da *Tribuna Popular*, selando, assim, o fim do curto namoro frustrado do poeta com o PCB. Numa escala ainda mais ampla, que marca a descrença em relação ao comunismo soviético como opção ideológica, veja-se também o capítulo dedicado à leitura do romance de Koestler (*O zero e o infinito*), envolvendo os processos de Moscou e o expurgo stalinista, atestando, assim, o que já se sabia há muito: que a barbárie nazifascista encontrava um correlato mais a leste³⁶. Em todas essas páginas evidencia-se - por

³⁴ Se não encontramos nada em termos de correspondência ativa, na passiva, hoje em posse do Museu-Arquivo de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, há uma carta de Lauro Escorel, enviada dos Estados Unidos, na qual menciona a queixa de Drummond, em carta anterior, sobre a ofensiva dos comunistas.

³⁵ O próprio Drummond admitia ter sido essa a razão da mudança operada em sua poesia no período. Ver, por exemplo, a entrevista concedida pelo poeta a Zuenir Ventura: "Eu fui um homem qualquer". Veja. São Paulo, 19 nov 1980: 3-7.

³⁶ Com relação ao impacto causado pela divulgação das atas dos Processos de Moscou e dos horrores do regime stalinista - denunciados também em obras de dissidentes como Koestler ou Alexandre Barmine, entre outros -, impacto esse que levou muitos simpatizantes e militantes comunistas seja à descrença e a desilusão completas ou à busca de outras opções de esquerda, guiadas pela consciência de que o verdadeiro socialismo não se confundia com a política totalitária do estado soviético, ver o depoimento de Antonio Candido sobre a definição, exatamente nos anos 40, da sua "identidade socialista" e de seus companheiros de geração: "Lembro da impressão que tive vendo as atas dos Processos de Moscou. Fiquei petrificado quando li as declarações dos grandes revolucionários de 1917, como Bukarin, Zinoviev, Kamenev, Radek, Piatakov e outros 'confessando' que eram todos traidores a serviço das potências capitalistas! Foi uma das farsas mais trágicas e mais ignominiosas da história. Esses Processos de Moscou tinham sido decisivos para Paulo Emílio rever a sua posição e, através dele, para alguns de nós. Outros rapazes que fui conhecendo naquela altura passaram por experiências paralelas [...] Eu amadureci politicamente ao lado de pessoas como estas, que tinham sido stalinistas e haviam adquirido horror ao stalinismo, sobretudo por causa dos Processos e do Pacto [Germano-Russo de 39], que provocaram neles uma espécie de iluminação retrospectiva: eles entenderam que estavam enganados fazia muito tempo, que Stalin era de fato um tirano e que Trotski tinha razão ao dizer que na Rússia se instalara uma degradação da revolução proletária". Cf. entrevista concedida por Antonio Candido a José Pedro Renzi em fevereiro de 1992 e publicada em *Praga: Revista de Estudos Marxistas*, n.º. 1. São Paulo: Boitempo Editorial, set/dez 1996: 5-26. No caso de Drummond, vale observar que, se o horror do regime

parte daquele que, um dia, chegou a pactuar com a crença no stalinismo “como trampolim do movimento e da dialética da história daquele momento”³⁷ (o famoso “mal necessário” convertido por Paulo Emílio em a “Rússia necessária”³⁸) - o horror crescente diante do sectarismo, do patrulhamento ideológico e da censura a toda expressão mais descolada dos *slogans* e ditames da cartilha partidária, além das cisões e disputas internas, das manobras e apoios duvidosos do partido ao velho “ditador” abancado no Catete. Isso para não falar na bela página sobre o “animal político”, datada de abril de 45, na qual expõe suas dúvidas e contradições entre o desejo de participação social e a crença no ideário socialista, por um lado e, por outro, a “inaptidão para o sacrifício do ser particular, crítico e sensível”³⁹ em proveito de uma ação política comandada pelas palavras de ordem de um partido. Mas é em “Reflexões sobre o fanatismo”, crônica de *Passeios na Ilha* (1952), cujo trecho central cito aqui em epígrafe, que Drummond vai se pronunciar mais acerbamente contra esse radicalismo partidário, cujas táticas são vistas como herdeiras persistentes do concílios inquisitoriais.

A rigidez ideológica contra a qual Drummond veio a se bater de frente pode ser melhor compreendida quando se considera, historicamente, a política cultural stalinista adotada pelas cúpulas do Partido no contexto da Guerra Fria. Como bem demonstrou Dênis de Moraes, a imprensa comunista dos anos 40 e 50 empenhou-se, orquestradamente, em aliciar seus partidários e simpatizantes para a aceitação do *realismo socialista* como a expressão máxima do humanismo e o ápice da criação estética em todos os tempos e lugares. O ingresso massivo das teses jdanovistas no Brasil ocorrerá, muito sintomaticamente, no período imediatamente posterior (segundo

stalinista e o embate com a política celerada do PCB, da qual me ocuparei na sequência do ensaio, redundou na completa desilusão com o ideal comunista, determinando, a meu ver, o pessimismo dessa fase de sua obra, isso não chegará a abolir sua simpatia pelo socialismo, como ele próprio tratará de admitir mais tarde, embora sem partir para a militância e sem exprimi-la poeticamente com o fizera nos anos 40.

³⁷ Cf. José Maria Cançado, *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993: 179. O livro de Cançado é, infelizmente, a única fonte de que se dispõe hoje para ao menos entrever os conflitos (objetivos e subjetivos) vivenciados pelo poeta no período. Ver especialmente do 4º ao 8º capítulo do “Livro II: 1930-1950”.

³⁸ A esse respeito, ver o depoimento que Cançado colheu do sobrinho de Drummond, a propósito dos comentários do poeta numa noite após a leitura de “Com um russo em Berlim”, que acabara de ser escrito. Cf. José M. Cançado. *A guerra necessária*. *Idem, ibidem*: 177ss.

³⁹ *O Observador no Escritório*, op.cit.31.

semestre de 1947) ao congresso de fundação da *Kominform*, “marco do disciplinamento dos PCs pela máquina paramilitar de Stalin”.⁴⁰ Nesse sentido, é possível afirmar que o sectarismo que vitimou o PCB no pós-guerra repercutia em diapasão uma tendência maior ao endurecimento político da URSS, em resposta ao bloqueio econômico imposto pelo capitalismo internacional, sem falar na bem orquestrada propaganda anticomunista difundida pela indústria cultural norte-americana. Assim, sob a chancela do *internacionalismo proletário*, vai-se estabelecer a total subordinação dos PCs à orientação teórica e política proveniente da matriz soviética. A mercê, muitas vezes, das vicissitudes da diplomacia soviética diante do cerco de forças galvanizadas pelos Estados Unidos, os expedientes de ação faziam vistas grossas às realidades nacionais, impedindo, assim, os comunistas brasileiros de definir estratégias mais afinadas com o nosso contexto.

A isso, acrescente-se ainda as vicissitudes locais dos comunistas após a grande projeção alcançada no imediato pós-guerra e a surpreendente performance eleitoral em 45 e 47, que levarão o governo Dutra a empenhar-se em detê-los e isolá-los a qualquer preço, alegando vínculos orgânicos do partido com o movimento comunista internacional. Isso acabará por redundar na perda da credibilidade do PCB junto à opinião pública, graças a uma articuladíssima campanha de desinformação; na cassação de seu registro; e numa devastadora operação policial que responderá pelo fechamento de sedes e comitês distritais; pela apreensão de arquivos e fichários; pelas intervenções em sindicatos; pelo empastelamento da imprensa comunista; pela demissão de funcionários públicos sob suspeita de ligação com o partido e, entre outros, pela suspensão de mandatos parlamentares. Embora não justifiquem, todas essas perseguições aviltantes, a campanha difamatória e o amargo sentimento de derrota resultante influíram, também, de forma decisiva no processo de radicalização do PCB⁴¹, que acabou por abandonar a concepção de frente-democrática para pregar a luta frontal pela deposição do “governo reacionário, entreguista e de traição nacional” de Dutra. Como nota ainda Moraes, muito da “ação lastimável

⁴⁰ Dênis de Moraes. *O Imaginário Vigiado: a Imprensa Comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994: 144. Os comentários seguintes, sobre as razões internas e externas do radicalização do PCB, escoram-se ampla e quase que exclusivamente, nesse estudo.

⁴¹ Raúl Antelo (*op.cit.*), todavia, critica essa justificativa, julgando-a por demais simplista, mas sem oferecer outra explicação mais satisfatória.

desempenhada pelo partido na ABDE era a resposta do partido ao isolamento que lhe foi imposto pelo regime, buscando, assim, consolidar-se à frente de associações profissionais e entidades de classe.”

A truculência do contrataque dos nossos comunistas não se restringiria apenas ao corpo-a-corpo pelo controle da ABDE. Ainda que não dispendo dos aparelhos repressivos do Estado, na linha dos *gulags* soviéticos, os stalinistas de plantão recorreram a outras táticas coercitivas na implantação do dogma jdanovista, como bem demonstrou a selvageria das investidas - na linha daquelas mencionadas por Bandeira - contra os que, mesmo favoráveis ao socialismo, não aceitavam o rebaixamento da literatura ao nível do panfleto. Aliás os próprios socialistas que se afirmavam com “esquerda independente”, preocupada em desvincular o “verdadeiro socialismo” da “doutrina do capitalismo de estado” encarnada pela política totalitária de Stalin, puderam conhecer até onde podia chegar a violência da investida comunista, “que não apenas procurava nos desmoralizar no plano do discurso falado e escrito, mas podia chegar à agressão material”, segundo declara Antonio Candido, autor das teses que definiam a posição divergente do PSB (criado em 47, sob o lema de “Socialismo e Liberdade”) em face da orientação stalinista seguida pelo PCB⁴².

Drummond foi também um dos alvos diletos dessas tentativas de desmoralização, faladas ou escritas, como bem demonstra um conhecido artigo de Oswaldo Peralva sobre as relações entre intelectuais e poder, publicado na *Para Todos* - o qual, segundo Raúl Antelo, “prenuncia futuras patrulhas ideológicas”. O artigo comporta, na verdade, uma série de acusações contra Rachel de Queirós, Milliet, Cyro dos Anjos, Gilberto Freyre e o próprio Bandeira entre outros, afirmando que, quem não escreveu na revista da polícia, freqüentava círculos multinacionais ou aceitava sinecuras do Estado (tocando, assim, na problemática relação de cooptação do intelectual pelo Estado, que seria depois objeto de um conhecido estudo de Sérgio Miceli). Mas é sobre o ex-chefe de gabinete do ministro Capanema, que Peralva vai se abater com gosto:

⁴²Sobre a criação do Partido Socialista Brasileiro (PSB), fruto da confluência da União Democrática Socialista para Esquerda Democrática; sua história e sua orientação frente ao stalinismo e, mesmo, o trotskismo, que eram, até então, nos anos 40, as “duas principais opções de esquerda”, ver a já citada entrevista de Antonio Candido, publicada na revista *Praga*, que traz também as referidas teses do partido redigidas pelo entrevistado e intituladas “Repúdio à Doutrina do Capitalismo de Estado”. Ver também o estudo de Celso Lafer sobre “As Idéias e a Política na Trajetória de Antonio Candido”, ligada à formação do PSB, em Maria Ângela D’Incao e Eloísa F. Scarabôto (orgs.). *Dentro do Texto, Dentro da Vida: Ensaio sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992: 271-296.

O Carlos Drummond de Andrade, conheceis ... Poeta e funcionário público, autor da teoria segundo a qual o intelectual trai por vocação. Pondo em prática essa teoria, Drummond tem assumido as posições mais opostas e inconciliáveis. Serviu longamente ao Estado Novo, como chefe de gabinete do ministro da Educação Gustavo Capanema, mas, no meio da guerra, quando as armas aliadas já mostravam para que lado se inclinava a vitória, o poeta arriscou um poema sobre Stalingrado, fazendo-o circular de mão em mão e mandando frisar que era de sua autoria, embora não lhe tivesse colocado sua assinatura. Compreende-se: para ele, aquela epopéia magnífica que estava assombrando o mundo e que custava imensos sacrifícios materiais e humanos, perderia toda a sua magnificência se custasse também o emprego do prestimoso funcionário da ditadura.

Mas a vitória veio afinal e Drummond reconheceu oficialmente a paternidade do poema. Agora são novos tempos, o poeta se entrevista com Prestes no cárcere, vê a ditadura moribunda, exige num poema anistia para os presos políticos e figura até entre os diretores de um jornal que segue a orientação do Partido Comunista. Mas houve o 29 de outubro, que assustou os carreiristas, e houve as eleições que não deram o poder aos comunistas. Então o poeta, aos impulsos de sua vocação, afastou-se cada vez mais da esquerda para a direita, e um dia, na homenagem a um suplemento literário, o poeta Drummond, juntamente com José Lins do Rego e outros, confraterniza-se por entre frases e champagne com o celerado policial Pereira Lira, autor não de poemas ou romances mas da chacina do Largo da Carioca.

Poderia ainda cobrir-se de mais opróbrio? Poderia, e se cobriu, quando abordado por um repórter da INTER PRESS, meses atrás, manifestou-se favorável ao emprego da bomba atômica e segredou sua admiração pelos intelectuais nazistas. O poeta talvez não ambicione uma viagem à Europa, mas mesmo assim faz parte do grupo encarregado da propaganda de Cristiano Machado. Quem sabe lá o que desejaria esse anticomunista raivoso, para quem a lealdade jamais constituiu uma pedra no meio do caminho.⁴³

Mais "raivoso" do que o próprio alvo de sua injuriosa investida, o inquisidor travestido de crítico militante, como se vê, não se contenta em atribuir as atitudes e os pronunciamentos mais execráveis a Drummond, mas trata ainda de fundamentá-los numa teoria prévia e deliberadamente defendida pelo autor, o que torna mais aviltante a imagem desse poeta vendido a interesses escusos, pronto a mudar de posição tal logo lhe acenassem com maiores e melhores benesses. A estratégia perversa de Peralva - quando não recorre à mentira deslavada, como a da simpatia do poeta pelo nazifascismo - é a das meias citações, totalmente descontextualizadas, como a do episódio da bomba atômica⁴⁴. O mesmo ocorre com a teoria do intelectual como traidor por vocação, de fato defendida por Drummond e exposta em um estudo inédito dedicado à trajetória de Gustavo Capanema, mas em sentido diverso do que pode sugerir a simples (e maldosa) menção solta da palavra "traição". Embora sem referência expressa, Drummond parece ter em mente nada além da clássica tese de Julien Benda (*La trahison des clercs*) ao afirmar que o intelectual "é, por natureza, inclinado à traição". Segundo o poeta, a atividade intelectual "é puramente extática,

⁴³Apud Raul Antelo, op.cit.: 276-77.

⁴⁴Veja-se o que Drummond comenta a respeito desse episódio da bomba atômica em entrevista a Zuenir Ventura intitulada "Eu Fui um Homem Qualquer". Veja. São Paulo, 19 nov 1980: 4.

e, assim, pode ser perfeita; no momento, porém, em que se desloca do plano da contemplação para o da ação, essa atividade corre todos os riscos de corromper-se (...) A inteligência apresenta-se quotidianamente em estado de demissão diante da vida, e é no intelectual que esta tendência niilista opera com maior agudeza"⁴⁵. Trata-se, assim, de uma tendência à traição no que diz respeito à natureza mais "abstrata" do ofício do intelectual, entendido aqui como o *clerc* de Benda, o homem do espírito voltado para temas universais como Liberdade, Justiça e Razão⁴⁶, e não em relação às causas e compromissos sociais e políticos. Ao contrário, entregar-se a essas causas e compromissos é que constitui, na visão de Benda, a traição dos clérigos. Ora, ao afirmar essa inclinação à traição, Drummond está na verdade, contrariando a atitude extática defendida por Benda. Tanto é que, tendo escrito o ensaio em 1941, ele próprio já havia se *inclinado a essa traição*, ao abandonar a atitude extática e quietista defendida por Benda, para buscar o centro mesmo da ação, em meio à *praça de convites*.

O ataque de Peralva é talvez o mais lembrado entre muitos outros sofridos pelo poeta itabirano, nos diversos órgãos de imprensa do PCB. Como diz Moraes, Drummond "não teve sossego até o esquerdismo se esfumar. Não perdoavam seu afastamento do partido, contrariado com as pressões sectárias. A amnésia impedia o reconhecimento do quanto foram enriquecidas as páginas de *Tribuna Popular* com seus poemas e traduções de Bertold Brecht". Moraes lembra ainda outro desses ataques, o de Carréra Guerra, ainda na *Para Todos*, que vale a pena citar, pelo que toca mais diretamente à mudança operada na lírica drummondiana do pós-guerra. Embora pertinente ao assinalar certas especificidades dessa mudança, como a falta de perspectivas em face do real, que se tornará ainda mais evidente nos *poemas escuros* de *Claro Enigma* - fiéis àquele "ideal do negro" que, conforme veremos, constitui o único ideal possível para a arte moderna segundo Adorno -, Carrera Guerra desconsidera o valor efetivo desse pessimismo ao considerá-lo como próprio de uma

⁴⁵ O ensaio inédito em questão ("Experiência de um intelectual no poder") encontra-se no Arquivo Capanema (CPDOC/FGV). Dele dá notícia Simon Schwartzman (que parece também não ter percebido bem o sentido em que Drummond emprega o termo "traição", na linha de Benda) em "O Intelectual e o Poder: A Carreira Política de Gustavo Capanema". In *A Revolução de 30. Seminários Internacionais*. Brasília: Editora da UnB, 1983: 365ss.

⁴⁶ Não por acaso Drummond fala mais de uma vez em "clérigo" no referido ensaio (*id. ibid.*). Para as considerações sobre o *clerc*, seu ofício e os temas universais que lhe competem tratar, ver o clássico de Julien Benda, *La Trahison des Clercs*. Paris: Bernard Grasset, 1975: 131 ss.

visão de classe decadente:

Essa doença que lhe faz ver tudo negro, num mundo de problemas e contradições sem saída, é próprio de sua gente, da classe pobre, arcaica, degenerada e moribunda.

Com efeito, o pessimismo de Drummond era um valor por demais “negativo” para ser perdoado por alguém que rezava pela cartilha jdanovista, preconizando, como dogma a ser seguido à risca, o “romantismo revolucionário”, calcado na mitificação de heróis “positivos” cujo paradigma era o protagonista gorkiano de *A mãe*. Temos a descrição sucinta desse herói, por exemplo, nos comentários encomiásticos de Milton Pedrosa sobre os personagens do escritor russo Bóris Poveloi, que deveriam servir de modelos aos jovens escritores:

São homens que crêem no futuro..., heróis de uma tremenda batalha pelos destinos da humanidade e pela preservação do mundo socialista (...) a fibra do homem soviético, o herói positivo que vem dos tempos da paz e a eles deseja voltar⁴⁷.

Mas o “romantismo revolucionário” é apenas um dos dogmas impostos pelos realismo socialista nessa sua *segunda fase de censura aberta e terror*⁴⁸. A ele soma-se ainda o apego ao gênero figurativo, ao qual se ligava a expressividade do realismo socialista, e, como consequência, a intolerância para com o subjetivismo e o *abstracionismo* que seria objeto, à época, de uma verdadeira “batalha” entre nós, tendo em um antigo trotskista, Mário Pedrosa, um de seus mais árdus defensores⁴⁹. Aceitava-se a herança do realismo crítico, desde que interpretada de acordo com os princípios do partidarismo. Buscava-se uma representação nítida das emoções e

⁴⁷ Apud Dênis de Moraes, *op.cit.*: 167-168.

⁴⁸ Vittorio Strada (*apud* D. de Moraes, *op.cit.*: 123) salienta duas fases do realismo socialista. Na primeira (1934-45), marcada por uma “natureza dúplice”, a doutrina surgia ao mesmo tempo como instrumento de poder e ideal de libertação, mascarando a repressão e a censura ideológica com os “ideais humanistas” da futura sociedade comunista. Na segunda, rompe-se com essa duplicidade, optando pela censura aberta e o terror. O partido assume-se como único centro produtor de idéias e a criação estética é confinada aos manuais catequéticos criados pela força-tarefa de Jdanov.

⁴⁹ Otilia Arantes observa a respeito, que a “predominância de uma grande pintura expressionista, em geral de cunho social, muitas vezes de dimensões monumentais - Segall e Portinari, por exemplo; a presença muito característica, de outro lado, de uma pintura singela, mas não menos atenta ao conteúdo - paisagens e casarios dos bairros populares de São Paulo - representada pela Família Artística Paulista (pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a quaisquer compromissos com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas’, no dizer de Sérgio Milliet), eram, entre tantos outros, obstáculos que tornavam difícil nossa adesão à arte abstrata.” Mais adiante, nota que foi contra o realismo socialista e toda pintura de intenção documental, que Mário Pedrosa - “atento à presença do social no interior mesmo do estético” e por isso mesmo acima tanto da arte engajada quanto da arte pela arte - tomou a defesa da arte abstrata. Ver: Otilia B.F. Arantes. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991: 40ss.

sentimentos humanos, mas nada que lembrasse o expressionismo burguês com sua ênfase deturpadora no pessimismo, o desespero e o descrédito no homem e no futuro. Lançava-se ao total desmerecimento gêneros como o drama, a ópera e até a comédia de costumes. O universo temático deveria estar restrito à vida operária e camponesa. No caso do gênero histórico, valorizava-se apenas o que retratasse o processo revolucionário. Enfatizava-se o caráter pedagógico das obras épicas que, para a devida formação comunista dos trabalhadores, devia incluir os seguintes tópicos arrolados por Zlótnikov e Iuldashchik:

... o mundo espiritual dos homens no processo do trabalho; a grande guerra pátria, que descreve as proezas do povo na luta contra o fascismo e educa no espírito internacionalista; o tema moral que põe em evidência as melhores qualidades do homem - firmeza de princípios, honestidade, profundidade dos sentimentos da moral comunista; o tema da luta pela paz e pela libertação dos povos e da solidariedade internacionalistas dos trabalhadores nesta luta⁵⁰.

Estava, conseqüentemente, descartada, a retratação poético-literária de sentimentos como o amor, cujos "sobressaltos egoístas" devem ser superados pelo poeta ou escritor para mergulhar no "largo estuário da solidariedade humana, se se quer atingir um sentido mais alto, mais duradouro e também mais belo"⁵¹. Para finalizar, ressalte-se ainda que o combate sem tréguas a toda e qualquer tendência "formalista" e "hermética" - inclusive nas demais artes, como o dodecafonismo e o atonalismo na música, repudiado em favor da valorização da música popular e folclórica, ou o surrealismo na pintura -, além de certas tendências filosóficas que despontavam à época, como era o caso do existencialismo de Sartre e Camus.

Não é preciso muito para notar que a lírica drummondiana pós-45 instala-se exatamente nas antípodas de todos esses preceitos que regem a gramática do realismo socialista, a começar pelo pessimismo condenado, no trecho acima, por Carréra Guerra. Além disso, contra a condenação do apego a sentimentos individualistas e burgueses como o amor, Drummond não só retoma, mas dá especial destaque nessa fase, à lírica amorosa, temporariamente abandonada em favor do impulso épico da "lírica de

⁵⁰Apud Dênis de Moraes, *op.cit.*: 124. Todas as características elencadas foram extraídas desse estudo.

⁵¹São as palavras do censor travestido de crítico de poesia, na imprensa comunista, Carréra Guerra ao tratar do livro de poesias do colega de partido Oswaldino Marques, que caiu na tentação de se ocupar de um tema tão individualista. Apud Dênis de Moraes, *id.ibid.*: 165.

guerra" dos anos 40⁵². Isso para falar daquele *vínculo inalienável* com o passado *patriarcal familiar*, tematizado em mais de uma seção do livro de 51, com toda a força de uma tara congênita, uma ação em cadeia determinando o modo de ser do poeta e experienciado de maneira dolorosamente conflitiva e culposa.

Continuando ainda no contraponto, Drummond, contrariando a condenação pecebista da "perniciosa" influência da filosofia sartreana, compõe poemas como "A Máquina do Mundo" e outros tantos dessa fase que viria a denominar mais tarde, em terminologia bem ao gosto existencialista, de "tentativas de exploração do estar-no-mundo"⁵³. Contra a condenação das tendências estetizantes e sibilinas, vistas como expressão artística da decadência burguesa, Drummond recorre à reclassificação do verso e ao hermetismo desbragado sintetizado já no título provocativo do livro de 51. Não bastasse, rende ainda homenagem a poetas execrados pelo seu... "esoterismo", como Valéry ou mesmo Pessoa a quem um dos censores literários da imprensa comunista referiu-se como o "falso poeta português Fernando Pessoa", que faz da poesia "um quebra-cabeça, um jogo esotérico de palavras, imprimindo à mesma um sentido de fuga ante a realidade que caracteriza a arte da época de decadência burguesa"⁵⁴. Não soubéssemos já das condições que originaram o justamente intitulado "Sonetinho do falso Fernando Pessoa", poder-se-ia até supor que Drummond o concebeu como uma provocação com endereço certo.

Mais do que tudo, Drummond afasta-se em definitivo das imposições stalinistas do partido pela recusa deliberada em se pretender porta-voz da classe operária. Além da crença populista de muitos dos apóstolos do realismo socialista, de que o povo fala pela voz dos intelectuais⁵⁵, a orientação jdanovista do partido, como se viu, impunha

⁵²Sobre a reabilitação e o destaque dado à temática amorosa na fase de *Claro Enigma*, ver os estudos já citados de Costa Lima, Gledson e Mirella Vieira Lima.

⁵³ Cf. definição dada pelo poeta a poemas como esses na sua *Antologia Poética*. Vale lembrar ainda aqui, que alguns intérpretes chegaram a associar a guinada classicizante da lírica drummondiana ao influxo da filosofia existencialista entre nós no período, buscando a comprovação disso justamente em poemas como "A Máquina do Mundo". Há, todavia, que se ter cautela a esse respeito, principalmente quando se considera que, pela mesma época, Drummond expunha ao ridículo os cacoetes e chavões da filosofia existencialista, fazendo-os transitar do Café des Fleurs ao Vermelhinho, no centro boêmio do Rio, em um conto de *Passeios na Ilha*: "O personagem", excluído das edições mais recentes. Ver CDA. *Passeios na Ilha*. Rio de Janeiro: Simões, 1952.

⁵⁴ Cf. resenha do livro de poemas de Wilson Rocha citada por Dênis de Moraes, *op.cit.*: 165.

⁵⁵ Cf. Dênis de Moraes, *id.ibid.*: 169.

aos escritores a concentração em núcleos temáticos que enlevassem o cotidiano das massas oprimidas, ainda que eles não o vivenciassem concretamente. Inclusive entre os próprios escritores comunistas que alegavam a veracidade de suas obras, porque fruto de reportagens ou mesmo de convívio direto e temporário junto às classes subalternas, a censura literária se fez sentir com a força do veto, alegando inadequação ao modelo edificante (obviamente distorciado pela intenção paternalista) proposto pelo partido⁵⁶.

Ora, o leitor de Drummond bem sabe que o poeta jamais alimentou ilusões quanto a possibilidade de superação dos limites impostos por sua formação burguesa e, conseqüentemente, de uma identificação dessa ordem. Nesse sentido, o “assim nascemos burgueses” ou o “preso a minha classe e a algumas roupas”, ambos de *A Rosa do Povo*, já dizem tudo. A agudíssima consciência da distância social que separa o artista ou o intelectual em geral do proletário jamais lhe permitiu fazer qualquer concessão ao populismo. Ao contrário, fez dessa distância - sempre permeada, como veremos, de um in(a)placável sentimento de culpa - a matéria mesma de que se alimenta alguns de seus mais belos poemas participantes: “O operário no mar” sirva de exemplo. Drummond endossa assim, poeticamente, o que já em 30 notara Benjamin ao afirmar que “a esquerda radical (...) jamais abolirá o fato de que mesmo a proletarização do intelectual quase nunca fará dele um proletário”, já pelo acesso privilegiado à cultura, que “o torna solidário com ela e, mais ainda, a torna solidária com ele. Essa solidariedade pode ser apagada na superfície, ou até dissolvida; mas quase sempre ela permanece suficientemente forte para excluir de vez o intelectual do estado de prontidão constante e da existência do verdadeiro proletariado”⁵⁷.

A consciência dessa distância, bem o sabemos, não impedirá o sonho de sua superação através do ideal social acalentado pelo poeta público em meio à praça de

⁵⁶Vários são os casos relatados por Dênis de Moraes, de censura literária dessa natureza, da qual não escapou. Quanto ao modelo edificante erigido pelo partido, Moraes lembra a crítica de Carlos Nelson Coutinho sobre o modo como essa distorção populista tende à infantilização dos personagens proletários e à dissolução das reais contradições populares num ambiente de fantasia, atribuindo ao povo valores idealizados próprios da camada intelectual. (op.cit.: 169).

⁵⁷Walter Benjamin. “A Politização da Inteligência”. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: Escritos Escolhidos* (org. Willi Bolle). São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1986: 119. Na mesma linha de argumentação, há também os conhecidos estudos “Sobre a Atual Posição do Escritor Francês” e “O Autor como Produtor”, ambos reunidos em Flávio Kothe (org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985: 184 e 200-201.

convites, dirigindo seu apelo solidário ao operário e demais homens, tomando o partido que tomou em face da realidade negra da época e compondo, assim, o que de melhor já se alcançou entre nós em termos de poesia participante. Mesmo após a desilusão com a militância, no período de que se ocupa o presente estudo, enganam-se aqueles que esposam a tese de um Drummond demissionário e quietista, completamente alheio aos acontecimentos e a questões de natureza social e política. Para me ater, por ora, apenas à prosa desse período, há mais de uma crônica ou ensaio de *Passeios na Ilha* que põe em xeque esse completo alheamento. Veja-se, nesse sentido, o ensaio sobre a representação do trabalhador e do trabalho na poesia brasileira, cuja pesquisa e preparação iniciou-se ainda nos anos de engajamento, mas só chegando a ser concluído e publicado no livro de 52, mesmo com o poeta alegando seu desinteresse pela coisa política⁵⁸. Veja-se, também, o ensaio sobre as irmandades dos homens pretos do Brasil Colônia, como a do Rosário, vistas como “um capítulo, a escrever, da história das lutas sociais no Brasil” - fruto do interesse pelo passado histórico, sobretudo mineiro, muito provavelmente acentuado nessa época em virtude da nova função desempenhada por Drummond no Serviço de Patrimônio Histórico. Além desses, há as “Reflexões sobre o Fanatismo” - cujo trecho central reproduzo como epígrafe deste capítulo - em que Drummond investe pesado contra os radicalismos dos partidos políticos, ou de certos partidos, tendo obviamente em mira a atuação do PCB, comparados metaforicamente ao antigo poder dos concílios inquisitoriais de “devorar os homens”, justificando, assim, sua desilusão e desistência. Para finalizar, veja-se ainda o ensaio sobre a “indecisa e melancólica” classe média, que gostaria de considerar mais detidamente, visto ser possível reconhecer aí muito da posição pretendida pelo poeta em face da realidade social, política e ideológica, que parece encontrar repercussão, com quero supor aqui, na atitude poética assumida na lírica do período.

Para escândalo dos stalinistas de plantão exigindo (digo, coagindo) a tomada de posição clara, Drummond ressalva e justifica exatamente a pecha de “vacilante” pregada “ao paletó do modesto pequeno-burguês, como um rabo grotesco”, argumentando que se ela revela ponderação e escrúpulo moral em não se deixar levar pela paixão fácil, deve ser antes louvada do que recriminada:

Na luta entre o possuidor e o despossuído, que marca o nosso tempo, torna-se curioso observar que nem sempre é este que mais sofre à mãos daquele: é muitas vezes o que está

⁵⁸ Trata-se de “Poesia e Trabalhador”, *Passeios na Ilha*, op.cit.: 1409-1423. Informações sobre o projeto original desse ensaio constam das notas de seu diário íntimo.

no meio, acusado por uns de se vender ao ouro dos plutocratas, por outros de se deixar intimidar ante a cólera dos proletários. Inculcam-no de vacilação, timidez, frustração e não sei que outros pecados, mas se esta vacilação reflete antes um escrúpulo moral, um estado de consciência vigilante, que não aceita deixar-se vencer pela paixão dos outros nem sequer pela sua própria - como recriminá-la? Louvada seja, ao contrário, porque não se confunde com a decisão imediata e irracional nem com a resolução fria dos que agem contra os seus pendores mais profundos, mas de acordo com uma ordem exterior. De resto, costuma-se denunciar a vacilação em nome da firmeza política, e este é afinal um ledó engano, se considerarmos que ainda estão por nascer homens mais vacilantes, mais hesitantes, mais contraditórios do que os chamados líderes políticos dos povos, nesta época e em todas as épocas. Assim, não é vacilação em si aquilo de que se acusa o pequeno-burguês recalcitrante; mas a vacilação em obedecer a um "mandamento" transmitido por vontades vacilantes, ondulantes, incoerentes.

Lida à luz do contexto traçado aqui, a vacilação consciente e deliberada da classe média surge como *estratégia de combate ao dogmatismo partidário* impondo o alinhamento explícito e a vigilância interina, conforme vimos. Não por acaso a atitude oscilante, desconfiada e cética, contrapõe-se à aparente e enganosa "firmeza política" dos "líderes dos povos", que embora sejam os primeiros a denunciar a recalcitrância da classe média, são, de todos os homens, na verdade, os mais vacilantes, hesitantes e contraditórios em todos os tempos e lugares, de acordo com o trecho acima. Assim, contra essa firmeza política enganosa, que era a do próprio partido, a oscilação pequeno-burguesa, consciente e abertamente assumida, *tem o mérito de se permitir flagrar a realidade dos fatos por vários ângulos sem se deixar "vencer pela paixão dos outros nem sequer pela sua própria"*. Não se confunde, portanto, "com a decisão imediata e irracional nem com a resolução fria dos que agem contra os seus pendores mais profundos, mas de acordo com uma ordem exterior", como de fato ocorria com a obediência cega dos militantes ao dogmatismo pecebista.

Pode-se argumentar que Drummond advoga aqui em causa própria, pois seria difícil estender a toda uma classe social tamanho grau de "consciência vigilante" por detrás de uma atitude deliberadamente recalcitrante. Ainda mais quando se considera a trajetória descrita pela classe média no Brasil, onde se formou desde cedo e em número relativamente vultoso, "pois o regime escravo se constituiu num fator que dificultava o encaminhamento da mão-de-obra livre para atividades produtivas", de acordo com o que demonstrou Guerreiro Ramos, em ensaio publicado poucos anos depois da crônica de Drummond⁵⁹.

Embora possa ser discutível em vários pontos, o percurso sucintamente traçado

⁵⁹ Alberto Guerreiro Ramos, "A Dinâmica da Sociedade Política no Brasil". *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Andes, 1957: 33-51.

pelo sociólogo parece caminhar em sentido bem contrário àquela isenção atribuída por Drummond à classe média. Isso porque a revela como “classe eminentemente política” ao longo da história, atuando como “uma espécie de vanguarda” nos movimentos revolucionários da fase colonial; aliando-se a movimentos progressistas no Império; tomando parte decisiva na Proclamação da República, na Campanha Civilista de Rui Barbosa, na Reação Republicana de 1921, nas quarteladas de 22 e 24, na Coluna Prestes (tendo-se, no Cavaleiro da Esperança, “um símbolo de protestação da classe média, em luta contra a exploração oligárquica e plutocrática”⁶⁰), na Aliança Liberal e na Revolução de 1930, com o apoio aos levantes tenentistas; e dividindo-se, por fim, entre os radicalismos de esquerda e de direita na nova época inaugurada em 30. Mesmo quando a revela cooptada pela “direita política”, reacionariamente domesticada por ideologias reformistas e moralistas como, em especial, o integralismo, não deixa de pôr em xeque aquela suposta isenção. A própria “oscilação” que ele atribui à classe média, não é a mesma de que fala Drummond, como modo de se furtar às paixões do momento e às solicitações exteriores contrárias aos seus pendores mais íntimos. Trata-se mais de uma oscilação entre “atitudes dúplices”, entre posições ora mais subversivas ora mais acomodatórias, que traduzem, nesse movimento, “os percalços e as vicissitudes de uma classe média em busca de enquadramento social”, como dirá o sociólogo em outro ensaio, ao se reportar a Silvio Romero que, em fins do século passado, falava dos “pobres de inércia”, tratando logo de distingui-los dos “operários rurais e fabris”: seria essa incipiente classe média - formada, no dizer de Romero, por um contingente de pessoas “diplomadas e vestidas de casaca”, “o mundo dos médicos sem clínica, dos advogados sem clientela, dos padres sem vigarias, dos engenheiros sem empresas e sem obras, dos professores sem discípulos, dos escritores, dos jornalistas, dos literatos sem leitores, dos artistas sem público, dos magistrados sem juizados ou até com eles, dos funcionários públicos mal remunerados” - a única capaz de opor-se à burguesia latifundiária mercantil, “com alguma consciência de seus interesses”⁶¹.

Apoiando-se em comentários como esses, de Guerreiro Ramos e Romero, é

⁶⁰ Após reportar-se a Prestes, Guerreiro Ramos chama ainda a atenção para o fato de que, na “década de 1920-1930, a vanguarda de nossos movimentos políticos é assumida por elementos da classe média e principalmente por uma ala revolucionária das forças armadas cuja presença facilmente se identifica nos movimentos subversivos de 1922, 1924 e 1930, e no chamado ‘tenentismo’”. *Id. ibid.*: 47.

⁶¹ *In Introdução Crítica à Sociologia Brasileira, op.cit.*: 60.

que José Paulo Paes veio, mais recentemente, examinar um personagem recorrente em nossa ficção: o *pobre diabo*, um “patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago”, vivendo “à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe”⁶². O destaque dado a esse herói fracassado nas páginas de ficção de Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Graciliano Ramos e Dionélio Machado, representaria, segundo o crítico, um equivalente, no plano imaginativo, do “frustrado papel de vanguarda que a pequena burguesia teve na nossa dinâmica social”. Apesar de ter estado à frente ou apoiado tantas causas progressistas, levantes e movimentos revolucionários ao longo de sua história, “o poder ou suas benesses maiores acabou indo parar nas mãos de alguma oligarquia, ficando sempre frustradas as esperanças da pequena burguesia”- tal como se vê, “em abismo, nas páginas de *O Coruja*, em que a trajetória fulgurante de Teobaldo, rebento da oligarquia rural, corresponde à decadência mais acentuada de André, o obscuro professor de liceu que tanto o ajudou a subir na vida”⁶³.

Em virtude desse fracasso é que o próprio Paes chega a justificar a defesa da classe média na crônica de Drummond, muito embora, como acabamos de observar, o histórico traçado por Guerreiro Ramos contradiz a suposta isenção atribuída por nosso cronista à classe em questão. É possível pensar que Drummond tinha em mente não uma classe historicamente constituída, como a brasileira, mas sim um conceito mais abstrato de classe média. Ou ainda que visava não o conjunto da classe média, mas uma parcela freqüentemente associada a ela: a dos *intelectuais*, cuja natureza cambiante e contraditória guarda uma *afinidade secular* com a classe em questão. Drummond, inclusive, dá indícios da plena consciência dessa afinidade secular, pois termina sua crônica, não sem uma boa pitada de ironia, prometendo, “um dia, não a defesa mas o elogio grandiloqüente e barroco dos ‘defeitos’ da classe média; ‘defeitos’ de que saíram a arte, a filosofia, a ciência, o conforto de nosso tempo”. Em vista dessa consciência, consideremos pouco mais defidamente essa *afinidade secular* que, para Paulo Arantes, chega a ser mesmo uma *afinidade estrutural* unindo o intelectual e o pequeno burguês, entre outras razões pelo vexo de se imaginarem acima dos

⁶² José Paulo Paes, “O Pobre Diabo no Romance Brasileiro”. *Novos Estudos Cebrap*, n.º. 20. São Paulo, mar 1988: 40.

⁶³ *Id. ibid.*: 53.

antagonismos de classe. A natureza essencialmente contraditória da pequena burguesia (laminada pelas duas classes fundamentais, sendo ofuscada pela grande burguesia e compadecida dos sofrimentos dos povos) que levou Marx a defini-la como “a própria contradição social em ação”, é assim extensiva, de maneira hipostasiada e, por assim dizer, insolvente.”⁶⁴

A busca das razões históricas dessa contradição insolvente, levará Arantes a “descrever o ciclo de formação do intelectual moderno em seus contínuos volteios entre mania e depressão, que correspondem a algo mais do que psicologia, como é expresso na noção de ‘neurose objetiva’ utilizada por Sarte em *L'Idiot de la Famille*”⁶⁵. Assim, reportando-se a vários contextos e épocas, a datar do *Ancien Regime* e o limiar da nova ordem burguesa até o presente século, Arantes analisa, a partir da leitura equivocada (mas cheia de conseqüência) que Kojève faz de Hegel, o desprestígio crescente da atividade contemplativa em favor da ação; o paradoxo do trabalho intelectual especializado dentro da lógica de mercado e da divisão capitalista do trabalho; a condição de perpétuo *déclassé* do intelectual vivendo às expensas das elites dirigentes, das quais, entretanto, contraria os interesses - de onde a *mauvaise conscience* sartreana; a tendência, enfim, a transformar essa condição em solidão e ponto de vista privilegiado, fazendo conviver, num misto de realismo e quimera, a desclassificação socialmente assumida e a sensação de autonomia⁶⁶. Dessa tendência final resultará a natureza cambiante desse ser *ondoyant* (de acordo com a expressão sartreana), que por conta do *déclassement*, se permite experimentar concomitantemente várias abordagens conflitantes da mesma coisa, deslizando assim, como diz Drummond a propósito da classe média, de um ponto de vista ao seu contrário, num convite ao convívio perene com a contradição.

Mas o avanço maior do estudo de Arantes (e que interessa sobretudo aqui, para estabelecer a ponte com a poesia drummondiana do período) está no fato de ver nessa “disponibilidade social” da *intelligentsia* uma certa predisposição para a *dialética*. Dito de outro modo, tal disponibilidade parece impelir “a classe dos cultos a

⁶⁴ Paulo Eduardo Arantes. *Ressentimento da Dialética: Dialética e Experiência Intelectual em Hegel: Antigos Estudos sobre o ABC da Miséria Alemã*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996: 30.

⁶⁵ Cf. sintetiza Bento Prado Junior no Prefácio ao livro de Arantes, *op.cit.*: 11.

⁶⁶ Para tais considerações, ver especialmente o primeiro capítulo (“Paradoxo do Intelectual”) do estudo de Arantes, *id.ibid.*: 21-61.

experimentar a incoerência eventual das ideologias concorrentes sobre a cena social, as idéias conflitantes que atravessam a representação de um mesmo objeto social. Por isso o intelectual não só hesita, procura a nuance, como oscila e reflete no andamento volúvel da sua frase o balanço próprio da dialética⁶⁷. Arantes busca, assim, justificar o renascimento moderno da dialética (ou melhor, das dialéticas, já que Arantes considera várias formas dialetizantes em geral desqualificadas enquanto formas subjetivas, como a conversão “brilhante” da vida mundana, a ironia, o niilismo, o paradoxo, etc) em bases sociais mais precisas. Longe de ser vista com um aparato lógico atemporal, a dialética *formaliza*, através de seu “sistema de báscula”, como diria Hegel, uma experiência ou conduta (oscilante) de classe historicamente situada. E aqui, já é possível fazer a ponte que nos interessa: digamos que essa mesma convergência entre tendência social e esquema formal permanece vigente no caso de Drummond. Para me limitar à fase de que se ocupa o presente trabalho, é possível afirmar que a atitude conscientemente recalcitrante, própria do intelectual e defendida no ensaio sobre a classe média, como estratégia mesma de combate ao dogmatismo partidário, conforme seu viu, encontra-se *formalmente transposta na lírica do período através do emprego recorrente do paradoxo ou do oxímoro*, a começar pelo título do livro de 51, onde o poeta chega mesmo a assumir as falsas vestes do mestre do paradoxismo na lírica moderna (Pessoa⁶⁸) e a ostentar o direito de desdizer-se linha a linha, verso a verso em poemas como “Cantiga de Enganar”. Na verdade, não há quase poema no livro que não cultive, uma vez que seja, alguma forma de paradoxo. Isso para não falar na presença de outras das formas de *dialética* identificadas por Arantes, como a *ironia* e o *niilismo* da cosmovisão dominante no livro. A isso, poderíamos ainda associar uma estratégia recorrente na lírica de Drummond, denominada por Sant’Anna de “diálogo a um” e por Merquior, de “personificação dramática”, através da qual se dá o desdobramento da subjetividade lírica, a fim de encenar a duplicidade ou oscilação de atitudes em face de um mesmo conflito, da qual tratarei ao examinar alguns dos poemas da coletânea de 51.

- A mesma atitude vacilante parece ainda responder pelo andamento da prosa borboleteante de *Passeios na Ilha*, que além da crônica sobre a classe média, inclui

⁶⁷ *Id. ibid.*: 29.

⁶⁸ Penso aqui, obviamente, no conhecido estudo de Roman Jakobson sobre “Os Oxímoros Dialéticos de Fernando Pessoa” (trad. Francisco Achcar). *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980: 93ss.

também aquelas famosas “Divagações” da abertura do livro, que tão bem resumem a posição literária (e política) adotada por Drummond diante das duas tendências do período historiadas aqui: a ameaça do formalismo estéril no contexto de especialização artística e a do sectarismo ideológico do PCB. É dessa prosa que se ocupa o capítulo seguinte, a fim de sintetizar, à luz do contexto exposto, a posição assumida pelo poeta na lírica do período.

Antes, porém, de finalizar o presente capítulo, caberia indagar - como se fez há pouco, a propósito da classe média - em que medida o ciclo de formação do intelectual moderno descrito por Arantes vigora integralmente no caso específico da *intelligentsia* nacional, cuja trajetória histórica, afinal de contas, se foi frequentemente permeada pela condição de dependência em relação às elites dirigentes e ao poder central, nem sempre parece ter sido compensada, ainda que imaginariamente, pela sensação de autonomia, formando aquele misto de realismo e quimera a que alude nosso filósofo. Misto para o qual Drummond apresentaria sua contraparte numa das crônicas de *Passeios na Ilha*, justamente intitulada “A rotina e a quimera”, que trata da relação de dependência do escritor instalado nas hostes do funcionalismo público, de onde extrai o sustento mínimo e essencial para a sobrevivência pequeno burguesa, além do estímulo para a evasão de que se alimenta suas obras. Esse vínculo levaria ainda Drummond a propor, no ensaio dedicado a João Alphonsus, o exame de nossos escritores através de suas atividades práticas, em que sobressai o “vinco burocrático”, tão determinante para a visão de mundo e o universo temático de que se alimenta a obra do ficcionista examinado⁶⁹.

A vinculação do escritor ao poder central, a que alude Drummond evidenciou-se com toda força no Estado Novo, como bem demonstrou o clássico estudo de Miceli, mas o fato é que ela já havia sido antecederada, muito antes, por outras tantas formas de dependência não só pública como privada, baseada no compadrio, no favor, no beneplácito. Já na clássica “Elegia de Abril” de 41, Mário de Andrade falava de um “complexo de inferioridade” como tendo sido, sempre, “uma das grandes falhas da inteligência nacional”. Falava ainda que as “angústias” e “ferozes mudanças” da época “vieram segredar aos ouvidos passivos dessa mania de inferioridade o convite à desistência e a noção de fracasso total”, detectáveis na ficção do período, através da freqüentação da figura do *fracassado*, um tipo “desfibrado, incompetente para viver,

⁶⁹CDA, “João Alphonsus”. *Passeios na Ilha*, op.cit.: 1452-1457.

e que não consegue opor elemento pessoal algum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente"⁷⁰, mas que havia sido elevado à condição de herói nas páginas de um Lins do Rego, de um Graciliano Ramos e de um Gilberto Amado entre outros. Buscando a justificativa para a recorrência de um "tipo moral" dessa ordem na ficção, Mário afirma existir "em nossa intelectualidade contemporânea a preconsciência [sic], a intuição insuspeita de algum crime, de alguma falha enorme, pois que tanto assim ela se agrada de um herói que só tem como elemento de atração, a total fragilidade, e frouxo conformismo"⁷¹. Mário relaciona essa tendência marcante na ficção a outra, presente na poesia: o "voumemborismo", do qual já se ocupara no estudo sobre a "Poesia de 30", onde encontrava, no famoso poema de Bandeira, a obra-prima de um "estado de espírito generalizado" entre os intelectuais do período que, "incapazes de achar a solução, surgiu neles essa vontade amarga de dar de ombros, de não amolar, de partir para uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie"⁷². A explicação para essa sensação de fracasso total e para essa tendência generalizada à desistência, diagnosticadas na ficção e na poesia, seria dada por Mário em outra passagem da "Elegia de Abril", onde admoestava severamente os companheiros intelectuais daqueles anos "em que o Estado se preocupou de exigir do intelectual a sua integração no corpo de regime". Lastimava, assim, essa "dolorosa sujeição da inteligência a toda espécie de imperativos econômicos", vendo em muitos de seus contemporâneos apenas "cômodos voluntários dos abstencionismos e da complacência", quando não da "pouca vergonha"⁷³. Ora,

⁷⁰Id.íbid.: 191.

⁷¹Mário de Andrade, "Elegia de abril", in *Aspectos da literatura brasileira*, op.cit.: 191.

⁷²Op.cit.: 31.

⁷³"Elegia de Abril", op.cit.: 197. A posição acomodaticia da intelectualidade brasileira, sempre a "tocar viola de papo pro ar" (segundo a expressão de Olegário Mariano), já havia sido alvo de críticas anteriores de Mário de Andrade em dois artigos de 32 estampados nas páginas do *Diário Nacional*. Partindo da repercussão do famoso livro de Julien Benda, *La Trahison de Clercs*, que teve, em contexto europeu e norte-americano, o "esplêndido, inesperado e humano ofício tornar os traidores mais conscientes e decididos de sua traição", Mário denuncia o modo como entre nós houve, ao contrário, a aceitação plena da tese de Benda, tornando o intelectual brasileiro "inda mais gratuito, mais trovador da 'arte pela arte', ou do pensamento pelo pensamento". No segundo artigo, Mário contrapõe ao "paraíso da inconsciência" nos trópicos, a mobilização e os riscos corridos pela intelectualidade européia e ianque diante da ofensiva burguesa, agindo sob a forma de represálias à liberdade de exposição e denúncia, como bem ilustravam à época os escândalos envolvendo os nomes de Aragon, Gide, Roman Rolland, Dreiser e John dos Passos. Propõe, assim, o *fora-da-lei* como protótipo do intelectual legítimo e revolucionário, a serviço das verdades locais e temporárias, em vez de se restringir às grandes Verdades ou Valores universais (Liberdade, Justiça, Humanidade) clamadas por Benda como os únicos valores pelos

não é preciso muito esforço para notar - como já o fez José Paulo Paes - que essa sujeição tão severamente condenada é a mesma da qual, décadas mais tarde, trataria de forma sistemática o conhecido estudo de Sérgio Miceli sobre a "cooptação" do intelectual pelo Estado Novo⁷⁴. É ela a responsável, na visão de Mário, pelo recrudescimento daquele *sentimento de inferioridade* que certamente deve envolver a posição, historicamente conhecida, de dependência do intelectual brasileiro em relação às elites e ao poder central, seja ao solicitar, durante o Império, notadamente o Segundo Reinado, a mão protetora do Imperador, na forma de honrarias, mecenato, patronagem⁷⁵; seja ao sujeitar-se àquele mesmo sistema de "favores" que, como bem demonstrou Roberto Schwarz, constrangia os "homens livres" dentro da ordem escravocrata. Ainda com o advento da República, embora se operasse certa mudança nos padrões do trabalho intelectual, as relações de dependência tenderiam a persistir (consideravelmente) e um bom exemplo está nos "primeiros intelectuais profissionais" surgidos à época, os chamados "anatolianos", na expressão feliz de Miceli⁷⁶, que eram polígrafos obrigados a se ajustar aos gêneros importados da imprensa francesa, a fim de satisfazer as demandas da grande imprensa, das revistas mundanas, dos dirigentes e mandatários políticos da oligarquia (sob a forma de crônicas, discursos, elogios etc.), visando assim, através do êxito de suas penas, alcançar melhores salários, sinecuras burocráticas e favores diversos. Ao lado deles, os que não se sujeitaram a ajustar sua pena ao gosto dos novos ricos e às solicitações dos proprietários de jornais e editoras beneficiados pela expansão do público, viveram a experiência do "isolamento", tendo de disputar "a sobrevivência no concorrido mercado urbano recém-ativado, e a participação no sistema de hegemonia no espaço público."⁷⁷

quais deveriam zelar os verdadeiros *clércs*. Ver Mário de Andrade. "Intelectual (I-II)". *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. , 1976: 515-520.

⁷⁴ Sérgio Miceli. *Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

⁷⁵ Para um histórico sucinto da posição da inteligência nacional desde o Império, remeto, entre outros, a Daniel Pécaut, *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação* (trad. Maria Júlia Goldwasser). São Paulo : Ática, 1990, que tem justamente por objetivo melhor precisar, à luz da trajetória passada, a posição assumida pelos intelectuais brasileiros a partir de 30.

⁷⁶ Sobre os "anatolianos", ver Sérgio Miceli, *Poder sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977. A eles, Miceli retornaria ainda vez, para estabelecer o confronto com os intelectuais do período Vargas, em *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*, op.cit.: 15 e 131.

⁷⁷ Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*, apud Pécaut, op.cit.: 23.

Embora sujeito ao risco de todo esquematismo, creio que esse histórico sucinto ajuda a fundamentar o sentimento de inferioridade referido por Mário de Andrade, de modo que, ao evidenciar as relações de dependência e favor que marcaram a trajetória de nossa inteligência, torna difícil atribuir a esta, a sensação imaginária de autonomia mencionada por Arantes. Autonomia essa que, reiterada por Drummond em sua crônica, a propósito da classe média, supus ser o fundamento da atitude poética assumida em sua lírica do período, ainda que sem encontrar qualquer sustentação ou respaldo nesse mesmo histórico traçado.

Entretanto, sem buscar contrariar as evidências históricas, gostaria de lembrar que Antonio Candido, em entrevista de 79, falava da formação de um "pensamento radical de classe média", nos decênios de 30 e 40, "além do pensamento revolucionário de esquerda, que atingiu setores mais restritos". Os elementos decisivos para a sua formulação viriam da Faculdade de Filosofia de São Paulo - cujo quadro discente era composto de professores primários, gente da pequena burguesia, filhos de fazendeiros..." -, mas esse pensamento acabou por se desenvolver em todo Brasil, envolvendo "mesmo a maior parte dos socialistas e comunistas"⁷⁸. Não pretendo alegar que, ao formular sua crônica, Drummond tivesse claramente em mira esse pensamento radical de classe média, mas o fato é que a simples existência deste mostra que a hipótese de nosso escritor, apesar das evidências históricas em contrário, não é de todo destituída de um mínimo de respaldo na realidade do tempo.

⁷⁸ Antonio Candido. "Entrevista". *Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992:234.

A propósito do conceito *sui generis* da *torre-de-marfim* formulado pelo missivista inveterado da Lopes Chaves, falei atrás que Drummond parece ter guardado e meditado de maneira tão conseqüente sobre mais essa *lição do amigo*, a ponto de se poder afirmar que a ela se deva muito da posição assumida pelo poeta itabirano nos anos 50. A prova disso estaria talvez não só no trecho citado do diário íntimo de Drummond, como também naquelas "Divagações sobre as ilhas", incluídas no volume em prosa de 1952, sobre o qual gostaria de me deter rapidamente, no encerramento desta primeira parte, e isso por uma razão específica. Antonio Candido já havia chamado a atenção para "certa divisão do trabalho literário" de Drummond, "segundo a qual a prosa serviria para repassar a mesma matéria da poesia, mas num nível de menor tensão"⁷⁹. Tal divisão encontra sua plena confirmação no *distendido* da prosa meio borboleteante de *Passeios na ilha* (1952), quando vista em relação ao *tensionado*

⁷⁹"A prosa de Drummond", continua ainda o crítico, "em geral distende o leitor e por isso é de excelente convívio. A sua poesia, ao contrário, força o leitor a se dobrar em torno de si mesmo como um punho fechado. E isto está de certo modo em harmonia com a natureza dos dois veículos. A poesia é mais tensa porque depende de uma exploração constante da multiplicidade de significados da palavra. Nela, cada palavra é e não é o que parece, e na escolha semântica predominante, efetuada pelo poeta, fervem os significados recalçados, de maneira a estabelecer com freqüência a dificuldade, a obscuridade essencial, solicitando a mobilização de todas as disponibilidades de compreensão do leitor. Já na prosa, o peso da mensagem a transmitir atenua na maioria dos casos a força tensorial, cada palavra encontrando o leitor por onde corre mais livre. Em tese, é claro". Antonio Candido, "Drummond prosador" in *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993: 19.

da poesia coetânea de *Claro Enigma*. Muito da nova atitude assumida à época pela subjetividade lírica em face do real, além das razões que a motivaram, podem encontrar um foco de elucidação nessas “divagações sobre a vida literária e outras matérias”, conforme indica o subtítulo dos *Passeios*.

Este livro - esclarece o autor no curto prefácio -, não o escrevi: foi-se escrevendo ao sabor dos domingos, no suplemento literário do *Correio da Manhã*. Sua ausência de pretensão é quase insolente. Não prova nada, senão que continuamos vivendo; poucas ilusões resistem, mas cabe ao homem descobrir e usar suas razões de viver. Suas razões, e não as que lhe sejam inculcadas como exemplares.

Já aqui revela-se algo da nova atitude. A gratuidade e a autonomia conferida à obra, *que se escreve por si mesma*, ressalta, em contrapartida, certo desejo de omissão e descompromisso do autor, que se recusa à uma relação mais pragmática com a escrita, redundando, portanto, numa atitude bastante distinta da assumida pelo poeta engajado dos anos 40 - muito embora ele jamais tenha chegado a um comprometimento literário de sua poesia em prol de qualquer doutrinação político-partidária. A atitude descompromissada não é, na verdade, assim tão “gratuita”, mas antes, fruto de uma “desilusão” cujas “razões” o autor não chega a especificar, embora seja possível entrevê-las, quando diz caber aos homens procurar *suas próprias* razões de viver e não aceitar as que lhes são inculcadas como verdadeiras, no que deixa transparecer o ressentimento para com a militância e as imposições político-partidárias comentadas mais atrás.

Em conjunto - segue o prefácio -, estas páginas falam, talvez, de uma tentativa de convivência literária: divagações e reações do cronista, no exercício sem método, misturadas ao eco de obras alheias, recolhido com a necessária simpatia. E como este sentimento se vai tornando escasso, gostaria de transmiti-lo ao leitor. Vale por um convite à ilha - não deserta, embora pouco povoada.

Desse “convite” final do prefácio, o livro nos situa, logo com a primeira de suas divagações, no centro mesmo da ilha:

Quando me acontecer alguma pecúnia, passante de um milhão de cruzeiros, compro uma ilha; não muito longe do litoral, que o litoral faz falta; nem tão perto, também, que de lá possa eu aspirar a fumaça e a graxa do porto. Minha ilha (e só de imaginar já me considero seu habitante) ficará no justo ponto de latitude e longitude que, pondo-me a coberto dos ventos, sereia e pestes, nem me afaste demasiado dos homens nem me obrigue a praticá-los diuturnamente. Porque esta é a ciência e, direi, a arte de bem viver; uma fuga relativa, e uma não muito estouvada confraternização.

A imagem da ilha, como se sabe, não é referência nova no universo lírico de

Drummond. Já no livro de estréia, ela comparecia embutida no *idílio familiar*⁸⁰ de "Infância", através da referência ao herói de Defoe, com quem se entretinha e se comparava o pequeno Robinson do poema em seu refúgio particular, ilhado não pelas águas, mas pelas mangueiras da fazenda paterna⁸¹. Já na fase da poesia participante, a ilha passa a assumir conotação negativa, redundando em condenação pelo que evoca em termos de evasão e individualismo alienador:

não fugirei para as ilhas...
ilhas perdem os homens⁸².

A revalorização da ilha no livro de 52 parece se fazer, agora, privilegiando outro interlocutor além de Defoe, que também a elegeu por *topos* ideal: refiro-me a Jean-Jacques Rousseau, o *promeneur solitaire* que extraía dos passeios diários no exílio voluntário de Saint-Pierre, os devaneios de que se alimentam os capítulos de sua obra final, muito sugetivamente intitulados de *promenades*. Seja nos passeios e nas divagações contidos no título da obra de 52 ou no de seu primeiro ensaio, a alusão às *Reveries* parece bastante evidente. Esse, portanto, um dos "ecos de obras alheias" que se faz ouvir no texto drummondiano. Por conta disso, poder-se-ia assinalar certas afinidades significativas entre os dois escritores nesse movimento de retorno à natureza, motivado pela frustração no convívio diuturno com os homens. Entretanto, interessa muito mais aos nossos propósitos imediatos a diferença entre a atitude de um e outro: enquanto em Rousseau, a ilha é o lugar de uma reclusão completa, onde o caminhante solitário, em seu autismo, declina da história e do tempo que a preside para mergulhar num tempo subjetivo que não distingue o instante presente do passado, a realidade da fantasia; em Drummond, a ilha corresponde ao *justo ponto de equidistância* entre a hibernação total e o convívio com os homens. Nesse sentido, esse lugar ideal adotado pelo poeta itabirano parece aproximar-se mais do refúgio eleito por outro filósofo com quem Rousseau e o Drummond prosador revelam mais de um ponto em comum: refiro-

⁸⁰Para a definição do gênero (*idílio familiar*), ver Mikhail Bakhtin. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec; Marília: UNESP, 1990.

⁸¹Ver a respeito a análise de "Infância" por Silviano Santiago, *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

⁸²Versos extraídos de, respectivamente, de "Mãos Dadas" e "Mundo Grande", ambos pertencentes a *Sentimento do mundo*, O.C. A imagem recorrente da ilha na poesia e na prosa de Drummond foi objeto de análise de Raul Antelo em ensaio publicado em *Litterature d'America* (n 8. Roma, mar 1983), cujos principais pontos foram retomados, de forma um tanto caótica, em *Literatura em Revista*, op.cit.: 215-216 (nota 80).

me a Montaigne⁸³, que diante de um mundo concebido - segundo a velha tópica barroca do *theatrum mundi* - em termos de inconstância e falsidade, optou por *ilhar-se* na biblioteca do castelo familiar, espaço votado à *vita contemplativa* e a um “retorno a si”, mas também *mirante* a partir do qual ainda era possível lançar um olhar ao espetáculo dos homens⁸⁴.

Sem pretender o isolamento autista, a completa anulação rousseauísta da realidade social, Drummond busca um retiro estratégico similar, local de uma “fuga relativa”, como ele trata de dizer. Ele sabe que, mesmo se a quisesse, essa anulação seria impraticável. É o que se verifica em “Meditação no Alto da Boa Vista”, também incluída no volume de 52. O poeta que aí busca um idêntico mirante que lhe sirva de resguardo, proteção e calma em relação à agitação e às ameaças da cidade, mas de onde possa, ao mesmo tempo, observá-la à distância, por força da contigência, encontra as páginas de um jornal abandonado no banco. O olhar que a princípio buscava, no verde da relva, um repouso contemplativo, acaba seduzido pela “escura matéria impressa”, que o devolve à realidade da qual buscava se distanciar:

Tenho altura para dominar a cidade, sem contudo, afastamento que baste ao exílio. A breve distância da mata e dos episódios de rua, sinto-me concentrado, protegido, gratuito, manso, liberto. Como um pássaro de voo baixo.

Eis que no banco de azulejo mão vadia largou o jornal, ó contingência! E meus olhos, que preferiam antes repousar em verdes matizados, ou nas visões interiores que se ocultam por trás dos verdes, são seduzidos pela escura matéria impressa. Será talvez sacrilégio trazer a este alto de bela vista aquilo que devia ficar lá embaixo, espelho que é de cuidados cotidianos. [O.C.: 1427].

Tanto quanto o refúgio carioca, a ilha propõe uma *visão em perspectiva*⁸⁵ do real e não sua anulação completa. Se ela implica evasão, isso não redundava em alienação social ou política, por mais paradoxal que pareça. Em virtude dessa concepção inusitada, a própria idéia de *engajamento* tende a ser reformulada em bases não menos paradoxais:

De há muito sonho esta ilha, se é que não a sonhei sempre. Se é que a não sonhamos

⁸³Sobre o parentesco da prosa de Drummond com os ensaios de Montaigne, ver Antonio Candido, “Drummond prosador”, *op.cit.*

⁸⁴Esse aspecto da obra de Montaigne é examinado por Starobinski no ensaio que faz *pendant* com o dedicado a Rousseau, citado anteriormente. Ver: *Montaigne em movimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993: 15ss.

⁸⁵Essa visão em perspectiva, distanciada, vale lembrar, reapareceria posteriormente em outros momentos da obra drummondiana, como bem demonstra o título de seu diário íntimo, *O Observador no Escritório*.

sempre, inclusive os mais agudos participantes. Objetais-me: "Como podemos amar as ilhas se buscamos o centro mesmo da ação?" Engajados, vosso engajamento é a vossa ilha, dissimulada e transportável. Por onde fordes, ela irá convosco. Significa a evasão daquilo para que toda alma necessariamente tende, ou seja, a gratuidade dos gestos naturais, o cultivo das formas espontâneas, o gosto de ser um com os bichos, as espécies vegetais, os fenômenos atmosféricos. Substitui, sem anular. Que miragens vê o iluminado no fundo de sua iluminação?... Supõe-se político, e é um visionário. Abomina o espírito de fantasia, sendo dos que mais o possuem. Nessa ilha tão irreal, ao cabo, como as da literatura, ele constrói a sua cidade de ouro, e nela reside por efeito de imaginação, administra-a, e até mesmo a tiraniza. Seu mito valer o da liberdade nas ilhas. E, contemptor do mundo burguês, que outra coisa faz senão aplicar a técnica do sonho, com que os mais sensíveis dentre os burgueses se acomodam à realidade, elidindo-a?

Como se vê, o próprio engajamento é definido como "ilha dissimulada", implicando, portanto, uma boa dose de evasionismo, com que, centrado na utopia da sociedade justa e igualitária, o mais participante entre os participantes acaba por fazer abstração da própria realidade presente. Não bastasse, para o escândalo dos mais agudos contemptores do mundo burguês, o modo por que eles promovem essa abstração é identificado à "técnica do sonho" de que se valem os "mais sensíveis entre os burgueses" para que, elidindo a própria realidade, possam acomodar-se a ela! Não é difícil perceber aqui uma resposta com endereço certo. Digo, uma réplica sutil a toda a guarda montada do PCB que - através da política cultural stalinista exposta atrás - acaba por "tiranizar" a própria "ilha" da utopia socialista. Digo, uma réplica dura a toda a guarda montada do PCB, cujo dogmatismo acaba por *tiranizar* o ideal *libertário* que se buscava defender, ao mesmo tempo que a aliena e a acomoda à realidade social que se propunha combater. A ilha de Drummond, ao contrário, se implica uma boa dose de evasão e abstração, não chega aliená-lo de todo, pois pelo menos lhe garante a visão em perspectiva, distanciada da realidade, por mais negra que seja - e o pessimismo é muitas vezes sinal de lucidez.

Do exposto até aqui, creio já ter sido possível notar o quanto a ilha privativa de Drummond resume muito da atitude literária assumida à época pelo poeta. Dito de outro modo, ela é a síntese da concepção literária que passa a reger a criação do poeta no período. Se não, vejamos mais um pouco.

A ilha é, como seu viu, uma forma de *evasionismo*, por meio do qual se deseja escapar aos constrangimentos impostos pela sociedade para se alçar à gratuidade e espontaneidade dos gestos naturais. Com isso, quer-se acomodar à realidade através de sua *abstração* que é aproximada à técnica do sonho - ou seja, um mecanismo psíquico por que se busca "corrigir" a realidade presente através de sua *compensação imaginária*, de acordo com a tese freudiana no conhecido estudo sobre a criação

artística e os devaneios. Não por acaso, Drummond aproxima sua ilha da Pasárgada de Bandeira, exemplo acabado desse mecanismo compensatório. Associado a isso, a ilha é também definida como *produto da imaginação*, pois como diz o cronista, “só de a imaginar já me considero seu habitante”, mas sua *materialidade* só chega mesmo a ser alcançada à medida em que é *traçada a lápis*:

A ilha que traço agora à lápis neste papel é materialmente uma ilha, e orgulha de sê-lo. [O.C.: 137]

Por sua própria natureza - “uma porção de terra cercada de água por todos os lados e, portanto, desvinculada do continente onde se instala a realidade dos homens - a ilha firma a *autonomia* da criação. Drummond, todavia, trata logo de salvaguardá-la do formalismo e do esteticismo alienante, na medida em que, ao admitir a presença de poetas em sua ilha, exige que ele se comportem como tais, “pondo de lado os tiques profissionais, o tecnicismo, a excessiva preocupação literária, o misto de esteticismo e frialdade que costuma necrosar o artista” - como, de fato, necrosou boa parte da geração de 45. E assim como não se confunde com a *art pour l’art*, a autonomia conferida à criação não implica, por outro lado, a alienação da realidade histórica e social não só pela posição estratégica ocupada pela ilha, mas também pelo fato desta constituir “um resumo prático, substantivo, dos estirões deste vasto mundo, sem os inconvenientes dele, e com a vantagem de ser quase ficção sem deixar de constituir uma realidade.” [O.C.: 1377] Uma concepção, como se vê, bastante dialética da criação, na medida em que afirma sua relativa autonomia e seu caráter de *construção*, sem deixar de reconhecer que traz em si o real transfigurado. Não estamos longe aqui do que assinalaria a melhor crítica dialética sobre a antinomia da criação artística, a um só tempo autônoma e socialmente mediada. Através dessa concepção, Drummond parece superar com sua ilha (tanto quanto Mário, com sua torre) a distinção entre *arte engajada* e *arte pela arte*, que, como bem nota Enzensberger, nunca prestou bons serviços à arte. “Esse jogo de palavras assemelha-se à corrida absurda de dois ratinhos brancos que se casam um ao outro, no moinho de uma gaiola⁸⁵. Ou ainda, como diria Adorno, não se pode separar os *carneiros valerianos* e os *bodes sartreanos*. O equívoco dessa oposição simplista está em desconsiderar que cada um dos termos “acaba por negar a ele próprio ao mesmo tempo que ao outro: a arte engajada, porque suprime a diferença entre a arte e a realidade, mesmo que aquela se distinga

⁸⁵ Hans Magnus Enzensberger, “Linguagem Universal da Poesia Moderna”. Com Raiva e Paciência: Ensaio sobre Literatura, Política e Colonialismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985: 46.

desta já pelo fato de ser arte; e a *art pour l'art* porque, querendo ser um absoluto, acaba também negando o vínculo obrigatório com a realidade implicitamente contida na sua emancipação em relação ao concreto, que é seu *a priori* polêmico. Entre esses dois pólos, a tensão que animou a arte até uma época muito recente acaba por se desfazer.⁸⁷

Em Drummond, entretanto, essa tensão persiste, através da concepção dialetizante encarnada por sua ilha estrategicamente situada, de modo a lhe permitir, de um lado, proteger-se da retórica alienante e estéril em que incorreu a geração de 45 no seu intento de firmar o território autônomo da poesia em resposta à especialização do trabalho artístico então em curso; de outro, escapar ao comprometimento político-partidário de muitos dos artistas participantes que se sujeitaram ao dogma jdanovista. Essas duas ameaças já se mostravam presentes em *Claro Enigma*, lançando a subjetividade lírica numa posição acuada que, já se evidencia, metaforicamente, no título da primeira seção do livro: "Entre cão e lobo". Embora a metáfora seja outra, a lógica dialética em que se apóia a concepção do livro é a mesma, como tratarei de demonstrar na parte 3 do trabalho. Antes, é preciso me ocupar da análise detida do livro de 48, assinalando o momento de transição entre poéticas, primeiro dos movimentos de passagem a que me referi na introdução.

⁸⁷ Theodor Adorno. "Engagement". *Notes sur la Littérature*. Paris: Flammarion, 1984: 286.

Parte II

DA COMUNICAÇÃO PRECÁRIA AO SILÊNCIO DAS PEDRAS:

NOVOS POEMAS

(1948)

Para um escritor que acha que a situação da linguagem está ameaçada, que a palavra pode estar perdendo algo de sua índole humanística, existem dois caminhos essenciais a escolher: ele pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pelo retórica suicida do silêncio.

George Steiner¹

Publicados em 1948 e reunindo composições de 46 e 47, os *Novos Poemas* têm recebido relativamente pouca atenção da crítica, que a eles se reporta, no mais das vezes, como a um simples *prenúncio* do formalismo e da dita “metafísica pessimista” de *Claro Enigma* (1951)². Assim concebido, a idéia do novo embutido no título parece aludir menos ao ineditismo dos poemas e mais à feição distinta por eles assumida frente ao que o poeta vinha exibindo, até então, na praça de convites.

O problema maior desse modo de conceber o livro está em desqualificá-lo enquanto *unidade estruturada*, pois ao interpretá-lo apenas como *prenúncio* do que está por vir, desconsidera-se parte dos poemas aí reunidos que ainda se afinam pelo diapasão da *poética social* até então em curso.³ Não nego, assim, certas afinidades flagrantes entre o livro de 48 e o de 51. O que questiono é a desconsideração para com a unidade e a lógica de organização do conjunto dos *Novos Poemas*, fundada, a meu ver, no *contraponto entre a abertura participativa e o fechamento do discurso*, que já era, em suma, um traço distintivo do livro anterior, como bem demonstrou Iumna

¹ George Steiner, “O poeta e o silêncio”. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

² John Gledson (op.cit.: 211), por exemplo, vê nos *Novos Poemas* “anúncios de uma mudança que só se concretizou com *Claro Enigma*”, analisando-os, assim, num mesmo capítulo que este último, sem atentar para maiores especificidades da poética de um e de outro.

³ Nesse sentido, mais cuidadoso se mostra Antônio Houaiss ao definir *Novos Poemas* como um “misto - temática e expressionalmente - do anterior, *A Rosa do Povo*, e do que prenuncia, *Claro Enigma*.” Ver: *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976: 91-92.

Maria Simon em *Drummond : uma poética do risco*⁴, a começar pelo confronto de poéticas exibidas logo nos dois primeiros poemas de *A Rosa do Povo* (1945): se “Consideração do poema” firma o desejo de inserção no tempo presente, contando e cantando indivíduo e mundo, a “Procura de poesia” pauta-se, em contrapartida, por um aparente desvio de rota, com a penetração surda no “reino das palavras” - sem que isto implique a adoção de princípios da arte pela arte, como querem supor alguns intérpretes⁵. O que há, na verdade, é uma relação de avesso e complemento entre o “engajamento político-social” e o “engajamento com as palavras”, que se mantêm em forte tensão dialética, conforme a análise de Simon.⁶

Esse contraponto persiste no livro de 48, mas é exposto de maneira significativamente distinta. Em *A Rosa do Povo* já ocorria, como em *Novos Poemas*, a concentração dos poemas de abertura e os de fechamento do discurso em dois grandes blocos, que entretanto mantinham zonas de contato e contágio, mesclas de recursos característicos de cada um deles, resultando na “heterogeneidade de formas poéticas” que sempre notabilizaram o livro de 45⁷. Além disso, a forte tensão dialética fazia com que o impulso dominante de participação se afirmasse, paradoxalmente, pela negação mesma de sua possibilidade, o que vale dizer, pela afirmação da *autonomia* do poema como objeto de palavras, portanto avesso à comunicação social ou de qualquer outra espécie. Com isso, evidenciava-se a extrema lucidez artística de Drummond, que se optava pelo canto participante, era consciente do risco e dos limites próprios à poesia para uma empreitada dessa ordem. Ora, é justamente essa tensão entre *autonomia* e *comunicação* que se perde na passagem para os *Novos Poemas*, em virtude da frustração do empenho participante, historicamente fundamentada na primeira parte. Em razão disso, os dois grandes blocos que organizam o conjunto do livro de 48 aparecem agora rigorosamente separados e dispostos segundo uma lógica quase causal, com o bloco dos poemas de *abertura participante* seguido pelo de fechamento do discurso, em uma seqüência bastante representativa da crise vivenciada no período,

⁴ Irmã Maria Simon, *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

⁵ Nesse linha questionável de interpretação, já vimos na introdução a crítica de Simon (op.cit.:151) às leituras do poema feitas por Emanuel de Moraes e Gilberto de Mendonça Teles.

⁶ *Id.*, *ibid.* Ver especialmente a 2ª parte do estudo: “A poética da procura: procura da poesia” (145ss.).

⁷ Cf. Irmã Simon, *id. ibid.*

que parece querer encenar o derradeiro esforço de integração e comunhão com o outro, seguido da conseqüente frustração e desistência, tematizada em mais de um momento do segundo bloco.

Dos doze poemas que integram a obra, temos um único soneto - este, de fato, anúncio do processo de reclassificação do verso que está por vir - situado *exatamente no meio* do conjunto, à maneira de um *marco divisório*. Grosso modo, nos poemas situados *aquém* desse marco, é possível reconhecer a persistência do espírito participante até então em vigor, *embora já minado, em um momento ou outro, por um grão de ceticismo*. Já a partir do soneto até o final, os versos adquirem os contornos herméticos que, no limite, convertem-se em *enigma* - título do derradeiro poema e *ponte para o livro seguinte*. Drummond parece, assim, desistir de tornar seu idioma representativo da crise e da precariedade de todo ato comunicativo (como o fizera em *A Rosa do Povo*), para mergulhar na retórica suicida do silêncio - que não deixa, contudo, de ser ainda uma forma de resistência à disposição do poeta moderno, tão válida quando a anterior, como bem lembra Steiner, citado em epígrafe. Acompanhemos de perto a transição de uma atitude a outra, que persistirá nos livros seguintes.

DO IMPULSO AMISTOSO AO MERGULHO NO NIRVANA

O ponto de partida é "Canção amiga"⁸, cuja disposição na abertura do livro, parece querer figurar o impulso primeiro que norteia a investida lírica do poeta ao longo dos versos aí reunidos. Esse impulso, como bem indica o título, vale-se de uma forma específica: a *canção*, gênero lírico por excelência, que remete a um universo de pura interioridade, firmando-se como expressão da disposição anímica do sujeito lírico. Essa forma procede por uma espécie de *movimento circular* que "gravita em torno desse centro secreto do estado de alma"⁹ e do qual podemos nos aproximar mediante certas "palavras-chave", geralmente repetidas com uma intensidade crescente. No caso de Drummond, tais palavras-chave ordenam-se a partir do título da canção que se quer "amiga" e na qual, espera-se, todas as mães se "reconheçam". Para tal identificação, a expressividade da canção deve ser tamanha, a ponto de dispensar palavras:

que [ela] fale como dois olhos.

A esse mesmo espírito, alinham-se, nas estrofes seguintes, os sentimentos que movem o sujeito lírico seja na sua caminhada por uma *rua*¹⁰ que "passa" por muitos

⁸ Na impossibilidade de reproduzir todos os poemas da coletânea de 48 comentados ao longo do trabalho, recomenda-se a leitura prévia dos mesmos. A edição tomada aqui por referência é a mais recente: Carlos Drummond de Andrade, *Poesia e prosa* (org. do autor). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.

⁹ Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1958: II, 231. A respeito da canção, ver ainda as considerações de Emil Staiger no clássico *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975: 19ss.

¹⁰ Como bem assinalou Francisco Coelho (*op.cit.*), a *rua*, junto com a *praça*, constitui o espaço físico que, na lírica social de Drummond, remete, simbolicamente, ao engajamento social, como se vê em poemas como .

países, onde ele “vê e saúda velhos amigos”; seja no modo como ele “distribui” um “segredo, como quem ama ou sorri”, como “carinhos” que “se procuram” de um jeito mais natural; seja ainda na visão de “nossas vidas” formando “um só diamante”. Do exposto, é fácil notar que todas essas palavras ou expressões-chave organizam-se em torno de um impulso básico de aproximação e integração com o outro, um mesmo espírito de comunhão que impulsionava, em suma, boa parte do poemas de *A Rosa do Povo*. Essa, portanto, a herança da poética social até então em curso, que se evidencia ainda mais quando se aproxima a canção de um poema central da coletânea de 45: “O Elefante”, cuja fabricação desenvolve-se como “metalinguagem do processo de construção da lírica social, com todas as tensões que a percorrem”¹¹.

O mesmo impulso presente na origem da canção move essa criação precária, “imponente e frágil”, em que se ama disfarçar seu criador, quando sai à procura de amigos:

Eis meu pobre elefante
pronto para sair
à procura de amigos
num mundo enfastiado
que já não crê nos bichos
e duvida das coisas.
Ei-lo, massa imponente
e frágil, que se abana
e move lentamente
a pele costurada
onde há flores de pano
e nuvens, alusões
a um mundo mais poético
onde o amor reagrupa
as formas naturais.

Sua busca também tem por alvo aquele mesmo espírito de comunhão visado pela canção, como bem demonstram as “alusões/ a um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa/ as formas naturais”. Há ainda, nos versos acima, a incerteza quanto à possibilidade dessa comunhão, em um mundo que se mostra tão cético e enfastiado. Essa dúvida é reiterada nos seguintes versos:

Vai o meu elefante
pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir
da cauda que ameaça

¹¹ Cf. A bela análise do poema feita por lumna Simon (*op.cit.*: 75ss.), que foi, aliás, quem me sugeriu a aproximação de “O Elefante” com “Canção Amiga”.

deixá-lo ir sozinho

Ora, essa mesma recusa em ver ressurgue na segunda estrofe da "Canção Amiga", demonstrando, em ambos os casos, a unilateralidade do gesto amistoso: "Se não me vêem, eu vejo e saúdo velhos amigos". O que, no entanto, a canção não prevê é o conseqüente fracasso do impulso amistoso e do anseio de comunicação de "O elefante", quando essa criação "imponente e frágil" (e seu criador) retorna(m) destroçada(os), sem ter(em) encontrado "o de que carecia/o de que carecemos", mas também sem que isso implique desistência, pois o poema encerra com um voto decidido de persistir no seu empenho: "Amanhã recomeço". Já na canção, embora desponte a incerteza dada pela recusa dos amigos em ver o eu lírico que os saúda, impera a indefinição quanto ao destino de seu impulso amistoso, pois ela termina como começou, ou seja, anunciando o seu preparo:

Eu preparo uma canção
em que minha mãe se reconheça,
todas as mães se reconheçam,
e que fale como dois olhos.
[...]
Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.

Isso revela menos uma realização efetiva, cujo efeito poderia ser previsto, e mais um projeto da subjetividade lírica, expresso pelo emprego do subjuntivo nas orações subordinadas adjetivas, qualificando a canção - que se quer, a um só tempo, uma exortação (para "acordar os homens") e, contraditoriamente, um *acalanto* (para "adormecer as crianças") - como uma hipótese ou um fim a ser ainda alcançado e desconsiderando o que já parece ser indício da frustração de seu impulso amistoso, de seu desejo de comunicação e de comunhão com os homens, dado pela recusa dos amigos em ver o eu que os saúda.

Mas se a canção e a comunhão com o outro permanecem em projeto, indicando mais um desejo ou uma *disponibilidade interna* do eu lírico do que uma aproximação de fato, no poema seguinte o impulso amistoso converte-se em uma efetiva atitude solidária. É curioso atentar aqui para a lógica da sequência: nos versos de abertura, temos o eu lírico anunciando o projeto de uma canção em que todas as mães se reconheçam, enquanto no poema seguinte, ele centra o foco justamente na

ótica de uma mãe desesperada, lançando um apelo dramático aos jornais, em busca de notícias da filha desaparecida: Luísa Porto, alta, morena, rosto penugento, sinal de nascença junto ao olho esquerdo e "afável, posto que estrábica".

"Desaparecimento de Luísa Porto" é um poema que se irmana em espírito a outros da coletânea anterior, como "Morte do Leiteiro". Em ambos, nota-se o mesmo gosto pela notação quotidiana, despida, é certo, de todo pitoresco e anedótico, que constitui, como assinala Antonio Candido, uma forma bastante "peculiar" da poesia social de Drummond, compreendida "não mais no sentido político, mas como discernimento da condição humana em certos dramas corriqueiros da sociedade moderna"¹². Em "Desaparecimento de Luísa Porto", Drummond chega mesmo a questionar, através da ótica ingênua da mãe, a urgência da "luta política" e da "sorte dos povos" diante das "dores individuais", como a da pobre e solitária mulher, "erma" dos cuidados filiais. Nesse sentido, parece preterir as questões políticas e sociais mais amplas - motivado decerto pelo desencanto com a militância¹³ - em prol da solidariedade para com o sofrimento individual nesses pequenos dramas cotidianos.

A atitude solidária que impulsiona o eu lírico, leva-lo-á a assumir, de maneira mais ou menos próxima, o ponto de vista da pobre mãe entevada. Há, na verdade, todo um jogo de aproximação e recuo, desenvolvido ao longo dos versos, em relação à ótica materna, que faz com que, diante dos apelos melodramáticos da pobre mulher, o eu lírico tenda a fugir da adesão apiedada e preservar certa margem de distância, não raro traduzida na famigerada ironia drummondiana.

Esse jogo traduz-se em uma alternância de vozes, que ora se misturam, ora se distinguem com mais nitidez. Assim, na estrofe de abertura, comparece tão somente o eu lírico para anunciar o desaparecimento, tomando de empréstimo os "tomeios estereotipados" e os "vezos estilísticos" da seção de *fait divers* do "noticiário jornalístico do tempo"¹⁴:

¹² Antonio Candido, "Inquietudes na Poesia de Drummond". *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977: 108-109.

¹³ Talvez Gledson tivesse em mente questionamentos como esse quando afirma, em nota, que há no poema "um desencanto evidente com possíveis soluções políticas". *Op.cit.*: 265 (nota 2).

¹⁴ A reapropriação do discurso jornalístico no poema é tratada por Antônio Houaiss sob outro enfoque que não o distanciamento irônico, privilegiado aqui. No entanto, é dele que cito os comentários a respeito dessa reapropriação. Ver: Antonio Houaiss, *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio

Pede-se a quem souber
do paradeiro de Luísa Porto
avise sua residência
à Rua Santos Óleos, 48.
Previna urgente
solitária mãe enferma
entrevada há longos anos
erma de seus cuidados.

Já aqui desponta certa ironia visível na escolha do topônimo, na medida em que os Santos Óleos fazem pensar em proteção divina ungindo a vida da(s) moradora(s). Essa ironia, entretanto, só se evidencia com força quando travamos contato com a crença fervorosa da pobre mãe entrevada em contraste com sua história de vida e a realidade de sua condição.

A partir da segunda estrofe, embora o eu lírico continue a falar, a presença materna vai sendo denunciada através da intensificação do apelo cristão pela busca da filha: “pede-se”... “suplica-se”... “roga-se”... “pela última vez e em nome de Deus todo-poderoso e cheio de misericórdia procurem a moça, procurem”. Buscando todavia conter o *pathos*, os apelos desesperados da mãe chegam ao ser postos, literalmente, entre parênteses:

Levava pouco dinheiro na bolsa
(Procurem Luísa.)
De ordinário não se demorava.
(Procurem Luísa.)
Namorado isso não tinha.
(Procurem. Procurem.)
Faz tanta falta.

Ao longo das estrofes seguintes, embora sempre preservando a distância do patético, o eu lírico aproxima mais e mais o foco da ótica materna, mergulhando em sua consciência e revelando pensamentos e lembranças, como se vê nesta estrofe:

Somem tantas pessoas anualmente
numa cidade como o Rio de Janeiro
que talvez Luísa Porto jamais seja encontrada.
Uma vez, em 1898
ou 9,
sumiu o próprio chefe de polícia
que saía à tarde para uma volta no Largo do Rocio
e até hoje.
A mãe de Luísa, então jovem,
leu no Diário Mercantil,

ficou pasma.
 O jornal embrulhado na memória.
 Mal sabia ela que o casamento curto, a viuvez,
 a pobreza, a paralisia, o queixume
 seriam, na vida, seu lote
 e que sua única filha, afável posto que estrábica,
 se diluiria sem explicação.

O desaparecimento do policial (evocado por associação com o desaparecimento de Luísa) é, como se vê, uma lembrança da mãe. Já o comentário sobre o destino ingrato da pobre mulher entrevada, perpassado de ironia trágica, pertence, sem dúvida, ao eu lírico.

Em certos momentos, porém, os comentários tomam-se ambíguos, como nesta passagem, em que não sabemos ao certo quem comenta o “esquisito” do depoimento da melhor amiga de Luísa Porto:

Se, todavia, não a encontrarem
 nem por isso deixem de procurar
 com obstinação e confiança que Deus sempre recompensa
 e talvez encontrem.
 Mãe, viúva pobre, não perde a esperança.
 Luísa ia pouco à cidade
 e aqui no bairro é onde melhor pode ser pesquisada.
 Sua melhor amiga, depois da mãe enferma,
 é Rita Santana, costureira, moça desimpedida,
 a qual não dá notícia nenhuma,
 limitando-se a responder: Não sei.
 O que não deixa de ser esquisito.

O cuidado do eu lírico em preservar a distância visa não só conter o *pathos*, como também assinalar a não pactuação com as crenças e valores pequeno-burgueses da mulher, “nos quais precisamente nem o poeta nem (presumivelmente) um leitor que seja leitor do poeta crêem”¹⁵. Isso se torna particularmente notório no momento em que, por força da ingenuidade cristã da mãe, é descartada a hipótese de suicídio de Luísa, porque nesta última sempre “ardeu o santo lume da fé”:

Não me venham dizer que Luísa suicidou-se.
 O santo lume da fé
 ardeu sempre em sua alma
 que pertence a Deus e a Teresinha do Menino Jesus.
 Ela não se matou.
 Procurem-na.

¹⁵ Antônio Houaiss, *op.cit.*: 92.

O eu lírico parece se ausentar aqui, deixando espaço para que a mãe fale por si só, a fim de assinalar a não pactuação com a certeza cristã (que chega às raias da beatice) partilhada por ela¹⁶.

Do mesmo modo que a fé descarta a possibilidade de suicídio, os valores da moral pequeno-burguesa levam a mãe a rejeitar peremptoriamente qualquer insinuação que toque mais diretamente a honra e castidade da filha, que “não tinha, não tinha namorado”:

Nada de insinuações quanto à moça casta
e que não tinha, não tinha namorado.
Algo de extraordinário terá acontecido,
terremoto, chegada de rei,
as ruas mudaram de rumo,
para que demore tanto, é noite.
Mas há de voltar, espontânea
ou trazida por mão benigna,
o olhar desviado e terno,
canção.

Como se vê, é preferível, antes, aventar os mais improváveis ou mesmo absurdos motivos para o sumiço da filha - que não deixam de soar irônicos, denunciando, nisso, a presença do eu -, do que acatar a hipótese de que esta tenha-se perdido no mundo por conta de uma aventura amorosa. A insistência, porém, com que a mãe *denega*¹⁷ essa possibilidade não só na passagem acima, mas nos vários outros momentos em que reitera o fato da filha não ter namorado, faz pensar que, talvez inconscientemente, ela é tida como uma hipótese provável para o desaparecimento. Probabilidade tanto maior quando se considera o que fora até então a vida solitária e carente da moça já entrada nos anos e condenada à condição de arrimo de mãe paralítica.

Chegando mais para o final do poema, nota-se que o distanciamento tende

¹⁶ A atenção dada às estratégias de aproximação e recuo do eu, para afirmar ou negar sua pactuação com a perspectiva da mãe, inspira-se aqui em análise de obra muito diversa: refiro-me ao belo exame feito por Alfredo Bosi do foco narrativo e do manejo do discurso indireto livre pelo narrador de *Vidas Secas*. Ver a respeito, Céu, *Inferno*. São Paulo: Ática, 1988: 11.

¹⁷ Como se deve saber, para a psicanálise, a *denegação* é um mecanismo de defesa por meio do qual “o indivíduo, embora formulando um dos seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalçado, continua defender-se dele negando que lhe pertença”. J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1983: 373

a ser suspenso na medida em que a mãe vai se mostrando desesperançosa em relação a qualquer espécie de auxílio divino, por se achar talvez indigna de recebê-lo. O desespero cede a vez à atitude serenada ou mesmo *conformada* da mãe, que se aceita a perda objetiva da filha, é, segundo Houaiss, por resgatá-la e mantê-la viva no plano da memória. Nesse momento, opera-se um inversão fantástica, pois a mãe parálitica desata os membros perclusos e sai a vaguear pelo mundo, enquanto a filha, que partiu sem mais voltar, termina “inerte” no “centro da estrela invisível”:

...não adianta procurar
minha querida filha Luísa
que enquanto vagueio pelas cinzas do mundo
com inúteis pés fixados, enquanto sofro
e sofrendo me solto e me recomponho
e torno a viver e ando,
está inerte
cravada no centro da estrela invisível
Amor.

O poema assume, como se vê, a forma direta, com o eu delegando a voz à mãe entrevada, que segue falando em primeira pessoa até o derradeiro verso. Talvez mais do que delegação, haja, na verdade, uma *fusão* entre a voz e a ótica do sujeito lírico e as da mãe, agora descrente e mais conformada, que passam a falar em uníssono, de modo a sugerir a total identificação solidária do eu para com o pequeno drama cotidiano. Essa busca de uma compensação subjetiva para a frustração objetiva já foi, aliás, vista como prenúncio do processo de abstratização do real e de valorização da própria interioridade que se verificará em *Claro Enigma*¹⁸.

Na passagem do segundo para o terceiro poema, há novamente um *gancho* sustentando a sequência e que se liga, precisamente, ao *malogro na busca de notícias* presente em ambos, embora com pequenas e significativas diferenças. Vejamos:

NOTÍCIAS DE ESPANHA

Aos navios que regressam
marcados de negra viagem,
aos homens que neles voltam
com cicatrizes no corpo
ou de corpo mutilado,

¹⁸ Cf. Mirela Vieira Lima, *op.cit.*: 121.

peço notícias de Espanha.

Às caixas de ferro e vidro,
às ricas mercadorias,
ao cheiro de mofo e peixe,
às pranchas sempre varridas
de uma água sempre irritada,

peço notícias de Espanha.

Às gaivotas que deixaram
pelo ar um risco de gula,
ao sal e ao rumor das conchas,
à espuma fervendo fria,
aos mil objetos do mar,

peço notícias de Espanha.

Ninguém as dá. O silêncio
sobe mil braças e fecha-se
entre as substâncias mais duras.
Hirto silêncio de muro,
de pano abafando boca,

de pedra esmagando ramos,
é seco e sujo silêncio
em que se escuta vaziar
como no fundo da mina
um caldo grosso e vermelho.

Não há notícias de Espanha.

Ah, se eu tivesse navio!
Ah, se eu soubesse voar!
Mas tenho apenas meu canto,
e que vale um canto? O poeta,
imóvel dentro do verso,

cansado de vã pergunta,
farto de contemplação,
quisera fazer um poema
não uma flor: uma bomba
e com essa bomba romper
o muro que envolve a Espanha.

Em "Notícias de Espanha", é flagrante a afinidade, agora em espírito e forma, a poemas como "Carta a Stalingrado" ou "Telegrama de Moscou", ambos da coletânea anterior, a propósito dos quais Iumna Simon já explicitou "a importância da comunicação como fator que determina as mudanças nas relações dos diversos componentes do sistema poético, especialmente no que concerne à sintaxe, às funções

da linguagem e às formas poéticas"¹⁹. São eles: a hipotaxe predominante nas construções dos períodos e o uso abundante de vocativos e apostos; a ênfase nas funções emotiva, referencial e, sobretudo, conativa (com a presença de um "tu" muito bem marcada); a dicção epistolar e o prosaísmo da linguagem. Além disso, observa Simon, a ordem em que estão dispostos no livro, com o "Telegrama" sucedendo a "Carta", parece sugerir "uma continuidade de comunicação, que leva a supor a destinação de uma mensagem, a do poeta, sob forma de 'carta' e o subsequente envio da resposta sob forma de 'telegrama', este partindo da fonte centralizadora dos ideais com que o poeta comunga. No primeiro poema, uma mensagem-apelo do poeta; no segundo, uma mensagem-resposta coletiva de esperança e certeza na construção da 'grande Cidade de amanhã'"²⁰.

Partindo dessa análise, é possível perceber, de imediato, uma mudança significativa, apesar das afinidades, em "Notícias de Espanha", onde o sistema comunicativo está visivelmente interrompido e já não assume os contornos precisos de um gênero dialógico, com um destinatário muito bem marcado, mas toma, na verdade, a forma um tanto vaga e incerta da notícia - qualquer notícia! - que na impossibilidade de ser enviada diretamente ao destinatário efetivo, volta-se a um intermediário qualquer (a substituição da segunda pessoa pela forma *despersonalizada* da terceira, bem o demonstra). A mensagem assume o caráter de apelo reiterado no monóstico que, intercalado entre os quintetos, ao modo de refrão, demonstra a persistência do emissor à cata de notícias, ao mesmo tempo que revela o esforço vão diante de um destinatário silencioso, ou melhor: *silenciado*. Interceptada a comunicação, e com ela o empenho solidário do sujeito lírico, o poema-apelo destitui-se da esperança no amanhã, traduzida no decantado símbolo da *flor*, e, ao molde de "Elegia 1938", deixa *aflorar* a revolta sob a forma do desejo de se tornar bomba e explodir o "muro que envolve Espanha". Mas ainda aqui, a revolta assinala a impotência da subjetividade lírica em termos de transformação e a descrença no poder do verbo poético:

...que vale um canto?

¹⁹ *Op.cit.*: 90.

²⁰ *Idem, ibidem*: 90.

A articulação entre “Desaparecimento de Luísa Porto” e “Notícias de Espanha” está, conforme assinalado, no caráter de *notícia*, embora distinto: naquele, ele assume a forma específica do noticiário jornalístico do tempo; neste, ao contrário, a notícia nem chega a se formalizar, resumindo-se a um mero apelo desesperado. Mas o que ambos trazem em comum, e interessa observar, é a frustração dessa busca de notícias, sem qualquer resposta de/sobre o destinatário, levando o emissor seja à revolta, seja ao conformismo, mas de qualquer modo atestando a impotência de toda tentativa de comunicação. Isso é um dado significativo no contexto dos *Novos Poemas*, pois parece refletir de viés o *fechamento gradativo de todos os canais de contato com a realidade* até alcançar o hermetismo do próprio discurso poético, a descrença em todo projeto de participação e comunicação da palavra poética, que ainda alimentava boa parte dos versos na coletânea de 45.

Passo ao poema seguinte, quarto da sequência, dedicado “A Federico Garcia Lorca” e, portanto, irmanado por mais de um motivo a “Notícias de Espanha”, além de outras afinidades com alguns momentos significativos de *A Rosa do Povo*. Da admiração incontestada pelo poeta espanhol, Drummond já havia dado provas em uma página de sua ensaística²¹, embora nesta o enfoque privilegie a dimensão do jogo dialético entre o particular e o universal, que a obra de Lorca ilustra à perfeição²². Já no poema, a questão é bem outra. Sob a aparência laudatória - destituída, é certo, de todo e qualquer vestígio retórico/encomiástico -, o poema busca evidenciar, em Lorca, a dimensão de sua “poesia resistência”, para empregar a expressão cunhada entre nós por Alfredo Bosi²³. Resistência da poesia e do próprio poeta-mártir, expressa no duplo movimento de *recusa e expectativa*²⁴: na “treva do hoje”, o derradeiro não do poeta

²¹ CDA. “Morte de Federico Garcia Lorca”. *Confissões de Minas. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

²² Veja ainda os comentários de Iumna Simon (*op.cit.*: 117) sobre a relação do poeta com a obra de Lorca.

²³ Alfredo Bosi. “Poesia Resistência”. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983: 139-192.

²⁴ *Id.*, *ibid.*: 173.

espanhol na mira do exército franquista e a solidariedade feita de revolta contida do poeta itabirano; no futuro, a projeção utópica do "claro dia espanhol", a certeza de que "amanhecerá". Essa certeza, porém, tende a ser minimizada logo na sequência, com a repetição do verbo na *dúbia* forma parentética (*amanhecerá*)²⁵, introduzindo uma nota de pessimismo que se não chega a destruir a perspectiva utópica, parece trazer-lhe certa dose de improbabilidade, de todo ausente em poemas similares (mencionados a seguir) da coletânea anterior. Assim, se para Costa Lima o poema todo encontra sustentação na "escavar da esperança"²⁶, caberia, a meu ver, acrescentar essa pequena margem de incerteza, que confere aos versos um movimento dialtizante de esperança e desesperança.²⁷

Como sempre, no trato de Drummond com a obra alheia, há certa margem de refluxo ou espelhamento, refletindo por contraste a imagem que o poeta tem da própria obra, não raro traduzida em autocrítica impiedosa e depreciativa. Assim ocorre, na coletânea anterior, em poemas como "Canto do homem do povo Charles Chaplin" e "Mário de Andrade desce aos infernos", nos quais já se notou a dimensão manifesta "de confiança do poeta em outros projetos de participação que não o seu", justamente pelo poder que têm de penetrar no "ordinário e no popular" e alcançar, assim, "a identificação com o homem comum".²⁸ Ainda que esse poder de identificação não esteja assinalado no caso de Lorca (pelo menos, não no poema)²⁹, fica patente a confiança depositada na palavra poética alheia e, em contrapartida, a desconfiança para com a própria poesia. Tal desconfiança comparece de maneira sutil, implícita no sentimento de "vergonha e lágrimas" depositas pelo poeta itabirano sobre o corpo de

²⁵ A respeito da repetição com parênteses no poema, nota Gilberto Mendonça Teles, de uma maneira mais matizada, que ela expressa, entre outras coisas, "a certeza e a dúvida: uma certeza duvidosa." Ver: *Drummond: a Estilística da Repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976: 138-139.

²⁶ Luís Costa Lima. *Lira e Antilira*, *op.cit.*: 181.

²⁷ O mesmo movimento é descrito por Bosi (*op.cit.*:183-184) a propósito de um poema de Brecht ("Tudo Muda", em tradução de Modesto Carone), embora acrescido de um terceiro momento de "re-esperança", que devolve aos versos a dimensão da utopia.

²⁸ Iumna M. Simon, *op.cit.*: 141-142.

²⁹ No ensaio acima citado ("Morte de Frederico Garcia Lorca". *Op.cit.*), essa identificação é pressuposto para a referida dialética entre o particular e o universal.

Lorca, "que há dez anos / se vem transfundindo em cravos / de rubra cor espanhola". Se as lágrimas expressam um misto de "desejo e ânsia e certeza / de que o dia amanhecerá", a vergonha é experienciada no confronto com o poder de resistência de poeta e poesia sob as esporas fascistas:

Vergonha de há tanto tempo
viveres - se morte é vida -
sob chão onde esporas tinem
e calcam a mais fina grama
e o pensamento mais fino
de amor, de justiça e paz.

Termo demasiado forte, a vergonha diz do sentimento penoso de *opróbrio*, *desonra*, *humilhação* ou *rebaixamento* diante de outrem. Estes dois últimos sentidos parecem ajustar-se mais aos versos para explicar o sentimento de impotência de Drummond como poeta quando confrontado com o poder de sobrevida da poesia e do poeta Lorca para além do contexto tremendamente adverso. Fruto da velha desconfiança que o poeta itabirano sempre nutriu contra seus versos, a vergonha traz implícito o velho *sentimento de culpa* tão recorrente na obra de Drummond, cujas razões históricas - ligadas à origem e ao modo de inserção social do poeta participante "integrado" ao regime de Estado - serão assinaladas na terceira parte.

O poema seguinte ocupa um lugar central no conjunto da coletânea. Sendo o quinto da sequência e imediatamente anterior ao soneto identificado atrás como marco divisório dos poemas, ele parece pôr termo ao que ainda se afinava com o espírito participativo da poética anterior, encenando - mais do que todos, porque em definitivo - a desistência de uma poética mais abertamente engajada e a imersão em um universo de *imobilismo* e *inação*, que será reiteradamente tematizado pelos demais. Vejamos:

PEQUENO MISTÉRIO POLICIAL
OU
A MORTE PELA GRAMÁTICA

Não amando mais escolher
entre mil serôdios programas,
e posto entre o tédio e o dever,
sabendo a ironia das camas
e tudo que - irrisão - é vômito
sobre a rosa do amanhecer,

igualdade no ser, não-ser,
 covardia de peito indômito,
 mas possuidor de um atro armário
 (para o que viesse a acontecer) 10
 onde cartas, botas, o anuário
 das puras modas de dizer
 e uma faca pernambucana
 se compensavam sem saber,
 eis que mergulha no nirvana: 15
 mas a ação, intato! Que fazer?

Trata-se de um poema difícil e provocativo, que deliberadamente se propõe como um pequeno mistério inspirado no gênero de produção policial a que alude. O duplo título faz pensar que o mistério envolve uma morte que curiosamente se deu pela gramática. Talvez aí já haja uma pista, que deve ser seguida através da análise propriamente gramatical. Começamos, assim, por considerar a estrutura sintática do poema. Como se pode notar, a construção bastante complexa do poema repousa sobre um único período composto, cuja oração principal só comparece no verso 15. A ela estão subordinadas quatro orações adverbiais causais, todas regidas por verbos empregados na forma nominal, estando um deles [posto] no particípio e os outros três (se considerarmos o verbo omitido na oração iniciada pelo verso 9³⁰), no gerúndio: amando, sabendo e [sendo]. Ao contrário do particípio, que exprime fundamentalmente o estado resultante de uma ação passada, o gerúndio, quando anteposto no período, define ações não concluídas, ainda em curso em um tempo imediatamente anterior àquele indicado pela oração principal³¹ (o presente do indicativo). A ordenação sintática vem em obediência ao intuito maior do poema, que é a exposição das causas relativas à única ação ou mudança efetiva, descrita no penúltimo verso. Mais do que isso: o poeta parece querer *flagrar essa mudança em seu suceder*, pela anteposição das causas vertiginosamente enumeradas no contínuo do período composto, de modo a *figurar o próprio mergulho no Nirvana*, que afinal se efetiva nos derradeiros versos.

Da filosofia hindu a Schopenhauer e deste a Freud, o Nirvana remete, em suma, à *extinção*. Extinção do desejo e aniquilamento da individualidade, que se funde na alma coletiva, em um estado de quietude e de felicidade perfeitas, explicada pela psicanálise, em um primeiro momento, pela tendência do aparelho psíquico em reduzir

³⁰ Implicitamente, temos: "mas [sendo] possuidor de um atro armário".

³¹ Celso Cunha, *Gramática da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: FAE, 1986: 461s.

em si toda quantidade de excitação externa e/ou interna. Em um segundo momento, porém, o "princípio de Nirvana" passa a exprimir "a tendência da pulsão de morte" e, nesse sentido, parece sugerir uma "ligação profunda entre o prazer e o aniquilamento, ligação que para Freud permaneceu problemática"³². No poema de Drummond, todavia, a ênfase não parece recair na idéia do Nirvana como propriamente desejado, mas sim como decorrência da pressão exercida por toda uma ordem de fatores que, acuando a subjetividade lírica a um beco sem-saída, culmina na sua anulação completa. Anulação essa reforçada pelo emprego do sujeito oculto regendo a única ação descrita nesse longo período que se estende pelo poema todo: eis que (ele) mergulha no nirvana. Curiosamente, a subjetividade que se enuncia no poema, o faz não na 1ª, mas na 3ª pessoa ou, como diz Benveniste, a "não-pessoa"³³: é a própria anulação do sujeito lírico que se encena aqui, *morto pela gramática*, como bem indica o título.

Cabe ainda tratar um pouco mais da *causa mortis*, i.é. das razões do mergulho do eu no Nirvana e de sua anulação completa. Elas devem ser buscadas na condição *acuada* do eu lírico, "posto entre o tédio e o dever". Uma das justificativas para o "tédio" é dada logo nos versos de abertura do poema, quando o eu lírico afirma não amar mais escolher entre "programas", cuja natureza não sabemos ao certo qual seja (programas literários? políticos? ...), mas que, embora sendo muitos ("mil"), revelam-se igualmente tardios, fora de hora, anacrônicos (e tanto mais fora de hora quando se considera o peso meio arcaizante do adjetivo "serôdios"). Além disso, há a "ironia das camas", que o eu lírico demonstra bem conhecer. Tomada no sentido moderno da "distância entre expectativa e satisfação", de acordo com a definição sucinta de Harold Bloom³⁴, a ironia parece referir-se aqui especificamente à questão do amor (*ironia das*

³² Um rápido apanhado do conceito de Nirvana, mais especificamente na psicanálise, pode ser encontrado em J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *op.cit.*: 464-465. Para uma análise mais detida, ver Sigmund Freud, "El problema económico del masoquismo". *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

³³ E. Benveniste. *Estructura de las Relaciones de Persona en el Verbo. Problemas de Lingüística General*. México: Siglo Veintiuno, 1974: 164.

³⁴ Emprego aqui, a definição sucinta de ironia moderna dada por Harold Bloom, *Abaixo as Verdades Sagradas: Poesia e Crença desde a Bíblia até os Nossos Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993: 16.

ironias, segundo Schlegel³⁵), sob o prisma da frustração possivelmente resultante do contraste entre a idealização, o desejo e a realização amorosa.

Já o sentimento de "dever" parece envolver o problema da opção poético-participante, como bem mostra a imagem da "rosa do amanhecer" contida no verso 6, referência segura à utopia socialista do livro de 45. Entretanto, a rosa aparece agora coberta pelo desprezo dos homens, feito de "irrisão" e "vômito", configurando, assim, o momento terminal de seu projeto lírico-participante em virtude da frustração da tão acalentada utopia revolucionária. Assim, o contraponto entre o tédio e o dever parece caracterizar a situação acuada da subjetividade lírica nos seguintes termos: se por um lado, ele ainda revela o senso do dever, ou seja o sentimento ou impulso de participação social, por outro, não vislumbra um caminho por onde canalizá-lo, seja pelo desprezo dos homens pelo sonho social que ele acalentou; seja porque os programas à disposição não atendem mais à realidade presente...

Apesar disso, o eu lírico ainda parece contar com uma última reserva de forças para reagir a esse estado de coisas, que se encontra em um "atro armário (para o que viesse a acontecer), onde cartas, botas, o anuário das puras modas de dizer e uma faca pernambucana se compensavam sem saber". Mais uma vez, o poema coloca-nos diante de um pequeno mistério: o que haveria de afim a objetos tão díspares a ponto de poder compensar um ao outro, mesmo sem o saber? Além disso, fica a dúvida em saber por que o armário é qualificado como "atro", ou seja, *sinistro* - o que de qualquer modo se ajusta bem ao gênero policialesco a que alude o título do poema. Como é próprio do gênero, devemos recorrer a pequenos indícios, *pistas* que permitam desvendar o mistério, talvez ainda por via da *gramática*, por onde, afinal, se deu o crime.

A principal delas talvez esteja no *significado original* da palavra *armário*, que originalmente designava o móvel feito para guardar *armas*. Isso fica evidente no caso da "faca pernambucana". Mas, e no caso dos demais objetos? O que eles teriam a ver com armas? Para formular minha hipótese, é preciso considerar que as *botas* podem

³⁵ "A verdadeira ironia é a ironia do amor. Ela nasce do sentimento da finitude e da limitação própria, assim como da aparente contradição desse sentimento em face à idéia do infinito, inclusa em todo amor verdadeiro". Friedrich Schlegel *apud* Anatol Rosenfeld, "Aspectos do Romantismo Alemão" in *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969: 159.

também designar "composições ruins". A par desse significado, pode-se dizer que elas guardam em comum com as "cartas" e o "anúário das puras modas de dizer", o fato de serem todos feitos de *palavras*. Se assim for, de fato, podemos considerar que as palavras também podem ser consideradas como *armas*, tão *cortantes* quanto a "faca pernambucana" - como bem demonstraria, anos depois, o amigo pernambucano de Drummond, João Cabral, com sua "faca só lâmina".

Mas o fato é que o aço da faca permanece *intacto*, o que bem demonstra sua inutilidade para alguém que, apesar de possuí-la, jamais chegou a manejá-la em combate ou em defesa própria. Quanto às demais armas, falta-lhes também o gume acerado da palavra cortante, pois as composições são ruins e o anuário resume-se ao modismos da época, meros clichês vazios de conteúdo significativo, contundente.

O arsenal de que dispõe o sujeito lírico, portanto, de nada lhe serve para reagir ao estado nirvânico em que se encontra mergulhado, devido às razões enumeradas no encadeamento vertiginoso do período composto. Com isso, reafirma-se sua condição acuada pela indagação perplexa com que dá fecho ao poema - que repercutirá no restante deste e do livro seguinte como o cerne do conflito encenado nos versos: "Que fazer?" Indagação que, desde de Lênin (que a empregou como título de conhecida obra) tem sido reiteradamente formulada por todo espírito participante, angustiado pela busca de caminhos alternativos àquele em que naufragaram suas esperanças.

O mergulho no nirvana e o conseqüente resvalar da subjetividade para o plano da *inação* respondem pelas imagens de *imobilismo*, *calcinação* e *petrificação* recorrentes no segunda bloco dos *Novos Poemas*. Não menos integrada à essa ordem de imagens é a forma de que se reveste a própria poesia nessa parte: se no poema anterior, ela já assumia a forma expressa de um "pequeno mistério", agora ela se propõe deliberadamente como "enigma" - e não penso exclusivamente no último poema da coletânea, onde "O Enigma" dá o título. Como se sabe, é próprio do enigma o *enrijecimento* (ou *petrificação*) e *fechamento* do próprio discurso, valendo-se, para tanto, de uma *linguagem hermeticamente cifrada*, cujas relações foram bem estudadas por André Jolles em suas *Formas Simples*³⁶. Teríamos, assim, uma equivalência que pode ser representada do seguinte modo: *subjetividade pétrea*, *cenário calcinado*, *poesia enigmática* e *linguagem hermética*, tudo envolvido em uma *atmosfera de pura inação*. Entramos agora em um universo lírico regido pelo signo do "medusamento", para empregar a boa expressão aplicada por Benedito Nunes³⁷ à poesia de Cabral, com quem, aliás, o Drummond de 48 parece partilhar -além da grande amizade,

³⁶ Ver o capítulo dedicado à "Adivinha" em A. Jolles, *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, s/d.

³⁷ Benedito Nunes, *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

intensificada depois de 42 com a mudança do poeta pernambucano para o Rio³⁸ - um mesmo gosto por certas imagens arquetípicas.

Em contraponto às imagens de calcinação e petrificação, há ainda a referência constante à água. O antagonismo dessas imagens, por mais estranho que pareça, não deve causar espécie ao leitor familiarizado com o quadro da lírica moderna, posto que essa polaridade acha-se inscrita no cerne da obra de outros nomes representativos. Cito dois, em especial, estudados comparativamente por Modesto Carone: o próprio João Cabral e Paul Celan³⁹.

Vale lembrar aqui, com Bachelard, que as imagens aquáticas estão associadas basicamente à idéia de *transitoriedade*⁴⁰, o que é um dado significativo no contexto de inserção dos *Novos Poemas*. Toda uma tradição literária, aliás, tem reiterado o valor simbólico da água em termos de *inconstância* e *flexibilidade*⁴¹, e ainda não raras vezes tem-na associada à dimensão do inconsciente.⁴² No caso específico de Drummond, a recorrência das *imagens líquidas* no conjunto da obra já foi uma vez examinada por Affonso Romano de Sant'Anna, para quem a idéia de *fluidez* aquática vem associada à problemática do *tempo*, em um duplo movimento que lhe confere valor ambivalente: por um lado, é signo de destruição; por outro, de fertilidade⁴³. No âmbito estrito dos *Novos Poemas*, entretanto, essa bivalência não parece vigorar, pois em nenhum momento as imagens aquáticas vêm associadas à idéia de fertilidade.

Com o mergulho no Nirvana, a subjetividade lírica tenderá, naturalmente, à abstração da realidade e do próprio tempo objetivo. Thomas Mann, que se comparava

³⁸ Sobre as relações de amizade entre os dois poetas, marcadas por encontros freqüentes e diálogo intenso, ver José M. Cançado, *op.cit.*: 217-19.

³⁹ Modesto Carone. *A poética do Silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

⁴⁰ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1942: 159.

⁴¹ Ver Henri Mourier, *Dictionnaire de Poétique et Rhetorique*. Paris: PUF, 1989: 1139.

⁴² Para ficar com a prata da casa, cito o estudo de Lauro Escorel, *A Pedra e o Rio*. São Paulo: Duas Cidades, 1973: 17-18, onde trata da "fase noturna" de João Cabral representada pela Pedra do sono, povoada de "metáforas líquidas" associadas pelo crítico à indefinição e transitoriedade própria ao psiquismo do "poeta adolescente".

⁴³ *Op.cit.*

a um "hindu hipnotizado pelo nirvana e pela morte", associava esse estado tanto ao perigo da "entrega total às formas irreais e ilusórias da vida ou da realidade, ou seja, à existência estética e intelectualista enquanto afastada da realidade"; quanto ao da exaltação da natureza, do telúrico e do arcaico. Deles, entretanto, se afastava por força de sua ironia⁴⁴.

Ambos os perigos ressurgem a seu modo nos dois poemas que seguem o mergulho no Nirvana encenado por Drummond em seu "pequeno mistério policial". São eles, "Jardim", que representa uma espécie de equivalente da torre-de-marfim, e "Canto Esponjoso", que evoca o movimento de integração do eu lírico com a paisagem marítima. Nos dois casos, portanto, o risco da alienação do real é evidente. Vejamos, entretanto, como Drummond se comporta diante deles, começando por "Jardim", o soneto que é marco classicizante do segundo bloco e no qual assistimos ao primeiro movimento regressivo em relação ao tempo e à história, que se consolidará gradativamente nos demais poemas:

JARDIM

Negro jardim onde violas soam
e o mal da vida em ecos se dispersa:
à toa uma canção envolve os ramos,
como a estátua indecisa se reflete

no lago a longos anos habitado
por peixes, não, matéria putrescível,
mas por pálidas contas de colares
que alguém vai desatando, olhos vazados

e mãos oferecidas e mecânicas,
de um vegetal segredo enfeitadas,
enquanto outras visões se delineiam

e logo se enovelam: mascarada,
que sei de sua essência (ou não a tem),
jardim apenas, pétalas, presságio.

Os versos acima parecem negar toda uma simbologia positiva com que a tradição revestiu a imagem do *jardim* (*hortus conclusus*): refúgio aprazível; representação do paraíso (lembrando que o Éden era um jardim); resumo do universo ou o mundo em miniatura; um sonho do mundo transposto para fora do mundo; a beatitude e a realidade última; natureza restituída ao seu estado original, convite à

⁴⁴ Cf. Anatol Rosenfeld: "Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso". Texto/Contexto, op.cit.: 209.

restauração original; ou, por outro lado, símbolo do poder do homem sobre uma natureza domesticada" e, em nível mais elevado, símbolo de cultura, por oposição à natureza selvagem, da reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição a desordem, da consciência por oposição ao inconsciente⁴⁵.

A negação já começa pelo peso soturno do adjetivo inicial, "negro", que tende a relativizar o que faz de todo jardim um refúgio aprazível. Ainda assim, é certo, continua sendo um refúgio, domínio de fuga e abstração do real, posto que nele "o mal da vida em ecos se dispersa". Aos ecos, vão se sobrepondo os sons de violas, entoando "à-toa" (sinalizando certa gratuidade) uma canção que envolve os ramos. Ao que tudo indica, não é apenas o "mal", mas a própria "vida" que parece se dispersar, dado que sequer a forma mais elementar de existência habita o lago aí localizado. Drummond parece querer eliminar de seu refúgio qualquer indício da ação do tempo, pois os "peixes" são rejeitados por serem "matéria putrescível". Em seu lugar, o lago passa a abrigar formas extremamente artificiais, como o reflexo de uma "estátua indecisa" ou as "pálidas contas de colares que alguém vai desatando, olhos vazados e mãos oferecidas e mecânicas, de um vegetal segredo enfeitadas". Note, assim, que a única presença humana denunciada no poema é também destituída do seu agir *natural*, por conta da mecanização dos gestos. Atente-se ainda aos "olhos vazados" desse alguém indeterminado, pois a referência à perda da visão far-se-á em mais de um momento do livro.

A propósito dos poemas de índice participante de *A Rosa do Povo*, lumna Simon observou a frequência com que o poeta alude ao olhar "como forma sensorial de registro objetivo dos fatos presentes". Em contrapartida, notou "que a renúncia ao presente e o apelo ao passado (memória) - pela impossibilidade de resolução do conflito poesia x mundo - é representada em determinados momentos, através da recusa à própria visão"⁴⁶. Da recusa, passa-se, em *Novas Poemas* à impossibilidade mesma da visão, que está em correlação direta com o fechamento hermético da poesia, petrificada em enigma (que aqui assume a forma de um "vegetal segredo"), já

⁴⁵ Para toda a simbologia do jardim nas mais diferentes culturas, ver Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990: 512-515.

⁴⁶ lumna M. Simon, *op.cit.*: 77-78n.

que em ambos os casos, rompem-se os canais de contato com a realidade circundante. Essa correlação poderia ser validada por Adorno, que ao tratar do caráter enigmático da arte, fala justamente dos "olhos vazios"⁴⁷ que esta dirige ao leitor desprevenido.

Da "canção amiga" de abertura do primeiro bloco de poemas, cuja expressividade deveria ser tamanha a ponto dela falar como "dois olhos", chegamos, assim, no poema de abertura do segundo bloco, à cegueira absoluta relacionada ao hermetismo dos versos que nada dizem de imediato sobre seu significado, do qual só é permitido ao leitor aproximar-se de forma indiciat. Aliás, do mesmo modo como ocorre com o eu lírico diante das "visões" que "se delineiam e logo se enovelam" no espelho d'água do lago, de cuja "essência" - se é que a tem, dúvida indiciada pela oração parentética, sugerindo a possibilidade do vazio por detrás da "mascarada" - só é dado a ele conhecer através de parcos vestígios, que, juntamente com as pálidas contas de colares e os ecos do mal da vida, configuram um universo regido pelo signo da *dissipação*, do *desatamento*, da *dispersão*, onde nada subsiste de *concreto* justamente porque se trata de um domínio de *abstração da realidade*. Enquanto tal, nada aqui se permite conhecer a fundo, tudo é falsidade, pura "mascarada" por trás da qual se esconde o vazio, o nada.

Assim, se Drummond, por conta da desilusão com seu projeto participante, acaba por se condenar ao refúgio e ao isolamento de seu jardim, não faz deste um espaço mais grato de retorno a si, onde as perdas e frustrações seriam compensadas. Ele sabe os riscos da alienação do real, em termos de ilusão e falsidade. Por isso, nega toda a simbologia positiva tradicionalmente associada a esse "recanto aprazível". Longe de ser a materialização dos desejos e do poder do homem, o jardim converte-se em um espaço soturno, onde o eu drummondiano assiste à dissipação não só das visões que se projetam no lago, mas também dos sonhos que acalentou em meio à praça de convites. Aqui, o que resta da rosa do povo é tão somente as "pétalas", enquanto o sonho do amanhã cede a vez aos agourentos "presságios".

Na passagem para o poema seguinte, o movimento regressivo em relação à

⁴⁷ Theodor Adorno. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. Dessa imagem, aproxima-se ainda a da "estátua cega" empregada pelo filósofo alemão.

História caminha desse domínio intermediário entre a criação humana e a natureza representado pelo jardim, para chegar ao domínio estrito da Natureza, encarnada em sua dimensão reparadora nos belíssimos versos de "Canto esponjoso":

CANTO ESPONJOSO

Bela
esta manhã sem carência de mito,
e mel sorvido sem blasfêmia.

Bela
esta manhã ou outra possível,
esta vida ou outra invenção
sem, na sombra, fantasmas.

Umidade de areia adere ao pé.
Engulo o mar, que me engole.
Valvas, curvos pensamentos, matizes da luz
azul
 completa
sobre-formas constituídas.

Bela, a passagem do corpo, sua fusão
no corpo gerat do mundo.

Vontade de cantar. Mas tão absoluta
que me calo, repleto.

A idéia de aderência, porosidade e absorção contida no título - e mimetizada na seqüência das três primeiras estrofes, que parecem gradualmente *inchar* em número de versos - aponta para um movimento de integração e reconciliação do eu com a paisagem, que muito faz lembrar a atitude romântica diante da Natureza, impulsionada pelo desejo de fuga das contradições experimentadas no convívio com os homens⁴⁸. A Natureza incumbir-se-ia, assim, de sua função revigoradora, devolvendo ao eu lírico o que a sociedade lhe rouba. Em última instância, nessa relação, a paisagem se afigura de dois modos: ou como espelho ao revés, encarnando o que o poeta almeja, justamente por se achar destituído; ou como puro reflexo de um momentâneo estado de espírito, uma projeção macrocósmica da interioridade lírica e, portanto, em perfeita harmonia com a subjetividade. Este último caso parece ajustar-se mais ao "Canto esponjoso", pois nele, o que torna a manhã propriamente bela - i.e., a não "carência

⁴⁸ Para a análise da relação entre o poeta romântico e a paisagem, ver entre outros Alfredo Bosi, "Imagens do Romantismo no Brasil" in Jacó Guinsburg (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

de mito", o "mel sorvido sem blasfêmia", a ausência de "fantasmas" na "sombra" - são, na verdade, atributos subjetivos, projeções do estado de espírito do eu lírico. Pode-se afirmar, assim, sobre o cenário natural evocado pelo poema de Drummond, o mesmo que diz Corbin sobre as marinas e os quadros de beira-mar de Friedrich: "o objeto dessa arte intensamente silenciosa pertence ao espaço interior"⁴⁹.

Algumas das demais observações de Corbin sobre o imaginário romântico diante do mar ajudam também a melhor elucidar a atitude do sujeito lírico do poema frente à paisagem marítima. Observando que embora as praias já tivessem se tornado, antes, lugares de contemplação e deleite - e vistas "como um remédio contra a melancolia e os males da cidade enferma" -, os românticos foram "os primeiros a formular um discurso coerente sobre o mar", enriquecendo poderosamente os modos de fruição da praia e acentuando "o desejo inspirado por essa indecisa fronteira". Fizeram, assim, "da beira-mar um lugar privilegiado da descoberta de si"⁵⁰. Na perspectiva estética do sublime kantiano, a permanência na praia possibilita a vibração do eu, nascida da percepção exaltante de sua confrontação com os elementos. A beira-mar propõe o cenário no qual, mais do que qualquer outro, é possível desenvolver-se o fantasma da devoração e a fantasia da fusão com as forças elementares devido ao próprio espetáculo do enfrentamento do ar, da água e da terra. Tal fantasia opera-se, com todas as letras, na quarta estrofe do "Canto Esponjoso", depois de sugerido, na terceira, um possível mergulho nas águas marítimas ("engulo o mar que me engole"), fazendo os "curvos pensamentos" desse eu todo retorcido⁵¹ misturarem-se a valvas e matizes de uma luz "azul" e "completa" que se projeta nas águas, "sobre formas constituídas" - projeção essa que a própria disposição das palavras nos três últimos versos da terceira estrofe trata de reiterar. A própria imagem do mergulho é explicada por Corbin em associação com a fantasia da regressão, o sonho da involução no corpo do mar, visto como retorno às fontes originais da felicidade (que os junguianos

⁴⁹ Alain Corbin. *O Território Vazio: A Praia e o Imaginário Ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989: 180.

⁵⁰ *Id. ibid.*: 176.

⁵¹ Como se deve saber, a expressão foi empregado por Drummond em sua *Antologia Poética* para nomear os poemas que tratam do indivíduo. Sobre a incidência das imagens de torção na lírica do poeta, ver Antonio Candido, "Inquietudes na Poesia de Drummond", *op.cit.*

identificariam como retorno ao corpo materno}. O mergulho é visto, assim, como a possibilidade do "gozo de sentir-se em afinidade com as forças elementares, experimentar a concordância cinestésica entre os movimentos do mar e os da água original que o corpo traz em si." Concordância que faz lembrar o baudelaireano "L'homme e la mer", tão afinado ao espírito de "Canto Esponjoso", em que a pulsação cardíaca mostra-se em sintonia com os movimentos das vagas marítimas:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.⁵²

O desejo desse retorno cinestésico traduziria, segundo Corbin, o "consentimento à condição temporal". Ora, é justamente essa idéia de consentimento que Sant'Anna ressalta ao se referir à figuração do mar no poema (a única representação mais "positiva" da água no conjunto dos *Novos Poemas*), interpretando-a em termos de uma maior flexibilidade do eu ao ambiente e uma prova daquela "aceitação maior de tudo" que rezam os versos de "Idade Madura"⁵³. O fato é que essa aparente aceitação encerra, todavia, um ato de *recusa*, de negação. Note-se que a integração do eu lírico com as águas segue em um *crescendo* até alcançar a plenitude, que entretanto não chega a ser verida em canto, pois ele prefere calar-se, "repleto". Como de praxe, Drummond furta-se ao canto celebrativo, revelador de epifanias, que permanece como ato em potência. Nisso parece revelar a desconfiança moderna em relação ao *sublime*, como se evitasse pactuar com a *dominação* e o *poder* associados

⁵² Na tradução de Ivan Junqueira: "Homem liberto, hás de estar sempre aos pés do mar!/O mar é o teu espelho; a tua alma aprecias/No infinito ir e vir de suas ondas frias,/E nem teu ser é menos acre ao se abismar://Apraz-te mergulhar bem fundo em tua imagem;/Em teus braços a estreitas, e teu coração/Às vezes se distrai na própria pulsação/Ao rumor dessa queixa indômita e selvagem." Charles Baudelaire. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985: 139.

⁵³ Affonso Romano de Sant'Anna, *op.cit.*: 160.

à aparição imediata daquele⁵⁴, represando a exaltação do instante na garganta.

Por outro lado, ao fazer calar o canto, Drummond mostra-se extremamente fiel à linguagem *muda* da Natureza, cuja dignidade repousa precisamente nessa recusa à comunicação. Recusa que, segundo a bela análise adorniana, transmitiu-se ao "caráter enigmático da arte", tão marcante no hermetismo deste segundo bloco de poemas do livro de 48. Irredutíveis à expressão ou à comunicação de algo, a linguagem enigmática da Natureza e da Arte subtrai-se à conversão em moeda fácil, em circulação no mercado. Pois como nota Adorno, "a comunicação é a adaptação do espírito ao útil, mediante a qual ele se integra nas mercadorias, e o que hoje se chama sentido participa desta monstruosidade. A completude, a textura e a consonância das obras de arte é a cópia do silêncio, unicamente a partir do qual fala a natureza. O belo na natureza, perante o princípio dominante e na presença do caos difuso, é um outro; a ele se assemelha o reconciliado".⁵⁵

A plenitude experienciada pela integração silenciosa com as águas reparadoras do mar, liberta das sombras e fantasmas, contrapor-se-á a esterilidade do deserto, no poema seguinte, que devolve o eu lírico à desolação do real:

COMPOSIÇÃO

E é sempre a chuva
nos desertos sem guarda-chuva,

⁵⁴ Para as relações entre a arte, a natureza, o sublime desde Kant e o que a ele se associa em termos de poder e dominação, valho-me das considerações de Adorno em sua *Teoria Estética*, especialmente quando observa que, "ao situar o sublime numa grandeza imponente, na antítese do poder e da impotência, Kant afirmou sem hesitação a sua cumplicidade indiscutível com a dominação. A arte deve dela envergonhar-se e converter o que ainda permanece, que era o que pretendia a idéia de sublime. Kant não eludia absolutamente o facto de que a grandeza qualitativa enquanto tal não é sublime: com profunda razão definiu o conceito de sublime epl a resistência do espírito contra o poder excessivo. O sentimento de sublime não se aplica imediatamente ao que aparece; as altas montanhas falam como imagens de um espaço libertado das suas cadeias e dos seus entraves, e da possível participação em tal libertação, então enquanto esmagam. A herança do sublime é a negatividade não moderada, nua e evidente como outrora o prometia a aparência do sublime. Mas isso constitui ao mesmo tempo o sublime do cósmico, que antes se alimentava do sentimento do mesquinho, do pomposo e do insignificante, e falava a favor da dominação estabelecida." (*op.cit.*: 225) Veja ainda o exame que Davi Arriguuci Junior faz da mesma desconfiança moderna para com o sublime na poesia de Manuel Bandeira, em *Humildade, Paixão e Morte: A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990: 131.

⁵⁵ Theodor Adorno, *Teoria Estética*, *op.cit.*: 91.

algo que escorre, peixe dúbio,
e a cicatriz, percebe-se, no muro nu.

E são dissolvidos fragmentos de estuque
e o pó das demolições de tudo
que atravança o disforme país futuro.
Débil, nas ramas, o socorro do imbu.
Pinga, no desarvorado campo nu.

Onde vivemos é água. O sono, úmido,
em urnas desoladas. Já se entornam,
fungidas, na corrente, as coisas caras
que eram pura delícia, hoje carvão.

O mais é barro, sem esperança de escultura.

"Composição" é um poema que se constrói à custa do paradoxo (figura, aliás, bastante recorrente nessa parte da obra e que se tomará ainda mais no livro seguinte), pois os versos parecem desmentir o que o título afirma, na medida em que as imagens remetem a um movimento exatamente contrário, de total *decomposição*. O "deserto", os "fragmentos de estuque e o pó das demolições", o "muro nu" e o "campo nu", o "carvão", as "urnas desoladas" e mesmo o "barro, sem esperança de escultura", dão a tônica a esse cenário de pura desolação, ao qual estão correlacionados, por força da mímese, o desarticulado da ordenação paratática, minando toda hierarquia lógico-discursiva, e também a exploração sistemática da obscura e monótona vogal *u* em rima toante ligando a quase totalidade dos versos⁵⁶.

O paradoxo vem, assim, dizer da matéria que passa a compor os *Novos Poemas*, ou seja, a *decomposição* da utopia revolucionária *construída* pela lírica social do livro anterior. Pois está visto que os "fragmentos de estuque" e o "pó das demolições" são destroços do que era uma construção ligada ao "país futuro" (tal como a utópica "Cidade de amanhã" surgida sobre os escombros do cerco facista nos versos vitoriosos e solidários de "Carta a Stalingrado"), mas que agora se mostra informe.

Em contraponto às imagens de calcinação e esterilidade, há ainda as imagens

⁵⁶ Como observa Hécio Martins, "o ambiente do poema é acentuado pela única rima em *u* tônica em que só variam as postônicas. [...] Essa rima acorda correspondências interiores na palavra *muro* (do 4º verso, imediatamente anterior à rimante *nu*), *urnas*, do 11º e *pura*, do 13º; e sua monotonia acentua os efeitos gerais do poema, para o que também concorre sua arrastada sintaxe". Ver *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968: 51-52.

aquáticas. Figurada, na primeira estrofe, sob a forma de chuva, a água é aqui destituída de seu poder fertilizador, visto "sempre" surpreender alguém despreparado ("sem guarda-chuva"⁵⁷) em meio à esterilidade do deserto. Na segunda estrofe, ela ainda figura convertida no "socorro do imbu" - lembrando que o imbuzeiro é uma árvore muito copada, própria da caatinga, cujas raízes têm grandes tubérculos reservatórios de água. Assim vista, a água representa uma pequena reserva oculta de que dispõe o caminhante no deserto. Após essas duas figurações iniciais, surge a afirmação categórica:

Onde vivemos é água. O sono, úmido,
em urnas desoladas.

Na medida em que o sono - evocando a idéia de adormecimento e, com isso, reforçando a condição de inação do eu reflexa em outros momentos da coletânea - é qualificada pela umidade, a água parece vir associada à dimensão do psiquismo, o grande mar do inconsciente em que mergulha o eu para fugir da desolação do real⁵⁸.

Na seqüência do poema (quarta estrofe), a água da chuva, que "pinga no desarvorado campo nu", irá converter-se em torrente na qual se entornam os destroços do antigo edifício literário de 45, que era "pura delícia, hoje carvão", sendo eles arrastados para longe ou dissolvidos até retornarem à condição de matéria-prima, de *amalgama original*, para a qual, todavia, não há a menor ilusão de vir a ser convertido em nova criação utópica dessa ordem: "o mais é barro, sem esperança de escultura".

⁵⁷ A imagem do "guarda-chuva" como signo de despreparo ou melhor, desproteção parece bastante evidente. Basta lembrar aqui o belo poema com que João Cabral saudava o amigo itabirano em *O engenheiro* - livro de 45 dedicado a Drummond, nos mesmo moldes com que este saudou, em seu livro de estréia, o amigo Mário de Andrade -, onde a imagem do guarda-chuva aparece reiteradas vezes. Ou melhor, reitera-se a mesma idéia de que "não há guarda-chuva", o que vale dizer, "não há proteção" contra o poema, o amor, o tédio, o mundo e o tempo. (João Cabral de Melo Neto. "A Carlos Drummond de Andrade". *O engenheiro. Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994: 79.)

⁵⁸ Não custa lembrar, em reforço, que a associação entre o sono e a umidade já havia comparecido em "Procura de Poesia", para caracterizar o estado de atrofiamento das palavras antes de "despertarem" para a realidade do poema: "ainda úmidas de sono, / rolam num rio difícil e se transformam em desprezo". Veja a respeito, a bela análise que Iumna Simon (*op.cit.*: 151-169.) faz do poema. Lembre-se ainda aqui a freqüência com que comparecia as *metáforas líquidas* no livro de estréia do amigo João Cabral (*A Pedra do Sono*) também associadas ao sono e ao *psiquismo adolescente* do poeta, buscando incessantemente encontrar na fluidez das imagens oníricas, a concretude e o rigor da pedra que (daí em diante na obra do poeta pernambucano) torna-se o símbolo de ordem e perfeição, de disciplina e consciência do trabalho artístico. Cf. estudo de Lauro Escorel. *A Pedra e o Rio*, *op.cit.*: 15-24.

A recusa a essa nova criação semelha ao silêncio no final de "Canto Esponjoso". É o que, em ambos os poemas, afigura-se como recusa definitiva ao canto, no poema seguinte parece sugerir como que uma *suspensão temporária*, um *intervalo* apenas no ofício poético. Trata-se de "Aliança", que se refere à relação íntima que une o sujeito lírico a um ser aparentemente misterioso. Indagado certa vez sobre a identidade deste, Drummond respondeu, curto e grosso, que se tratava de um cão⁵⁹, para decepção daqueles que muito possivelmente viam nele a encarnação sublime de alguma instância metafísica, transcendente ou psíquica. E de fato é um mero e prosaico cão que vemos logo nos primeiros versos, em uma cena bem caseira, enrodilhado e imóvel no sono, aos pés de seu dono, que se entrega impaciente à composição poética. Estendendo um dos pés, encontra e pressiona carinhosamente o corpo tépido do animal "ciente do que pressão vale em ternura":

Deitado no chão. Estátua,
mesmo enrodilhada, viaja
ou dorme, enquanto componho
o que já de si repele
arte de composição.
O pé avança, encontrando
a tepidez do seu corpo
que está ausente e presente,
consciente do que pressão
vale em ternura. Mas viaja
imóvel. (...)

Por oposição ao cão que viaja imóvel, qual estátua, e tranquilo através do sono (por isso ausente e presente), seu dono deixa-se flagrar pelo *agir constante* e pela *inquietação* que chega, em dada altura, a acenar com o desejo de *desistência*, motivada pela insatisfação com o produto de seu duro ofício de exprimir:

... Enquanto prossigo
tecendo fios de nada,
moldando potes de pura
água, loucas estruturas
do vago mais vago, vago.
Oh que duro, duro, duro
ofício de se exprimir!
Já desisto de lavar
este país inconcluso,
de rios informulos
e geografia perplexa.

⁵⁹ Ver "Confissão". *Jornal de Letras*, mar 1953.

Imagens abstratas como os "fios do nada", os "potes de pura água", as "loucas estruturas do vago mais vago, vago" vêm dizer daquilo que permanece irreduzível ao canto. O leitor familiarizado com o universo lírico de Drummond certamente não terá dificuldade de reconhecer nesse afã de compor "o que já de si repele arte de composição", o mesmo esforço malogrado do poeta participante de 45 que, no ritmo desembalado dos acontecimentos (e dos versos) buscava, no "Rola Mundo"⁶⁰, extrair em vão a "precária síntese". "Aliança", entretanto, inclui ainda o momento seguinte em que o esforço malogrado cede a vez ao desejo de desistência do eu diante de uma realidade incomensurável e informe, que se furta a toda tentativa do *síntese*, por mais *precária* que seja.

Diante da impotência com as palavras e da ameaça de desistência, o eu lírico levanta-se, tomado de fúria, e segue a caminhar a passos largos por um jardim de formiga e hera, contando de pronto com a companhia do mais fiel amigo do homem:

Já soluço, já blasfemo
e já irado me levanto,
ele comigo. De um salto,
decapitando seu sonho,
eis que me segue. Percorro
a passos largos, estreito
jardim de formiga e de hera.
E nada me segue de
quanto venho reduzindo
sem se deixar reduzir.
O homem, feixe de sombra,
desejaria pactuar
com a menor claridade.
Em vão. Não há sol. Que importa?
Segue-me, cego. Os dois vamos
rumo de Lugar Algum,
onde, afinal: encontrar!
A diletta circunstância
de um achado não perdido,
visão de graça fortuita
e ciência não ensinada,
achei, achamos. Já volto
e de uma bolsa invisível
vou tirando uma cidade,

⁶⁰ Curioso notar que neste poema já se desenha a articulação destacada aqui entre o imobilismo e a perda do foco visual. Nota, a respeito, lumna Simon: "Em 'Rola Mundo', depois da enumeração de imagens em movimento de queda, salto, rotação ou dispersão no ar..., apreendidas pelo foco visual do poeta, o poema caminha para uma paralisação do movimento (e em cada país havia / um muro de pedra e espanto) e um fechamento do foco visual (e nesse muro pousada / uma pomba cega)". *Op.cit.*: 189.

uma flor, uma experiência,
um colóquio de guerreiros,
uma relação humana,
uma negação da morte,
vou arrumando esses bens
em preto na face branca.

Seguir rumo a "Lugar Algum" é seguir a esmo, buscando desanuviar as idéias e deixar para trás, pelo menos temporariamente, o tormento causado por tudo "quanto venho reduzindo sem se deixar reduzir". Para isso, ele conta com a tranquilidade, espontaneidade e total alheamento de seu companheiro diante dos conflitos e tormentos que assolam a existência dos homens. A ambigüidade homofônica do imperativo "Segue-me, cego" diz desse desejo de se identificar na "cegueira" para com a realidade humana.

O esparecimento, a abstração, a cegueira temporária em relação aos problemas que atordoavam o sujeito lírico em seu ofício acabam por resultar profícuos, na medida que lhe permitem reempossar-se de uma reserva oculta de inspiração e reaver "bens" que, na verdade, não estavam perdidos e cuja natureza parecem remeter à utopia da comunhão social de *A Rosa do Povo*: "cidade", "flor", "experiência", "colóquio de guerreiros", "relação humana" e "negação da morte". Tal utopia é, assim, recriada literariamente, pois tais bens são arranjados "em preto" (das letras) "na face branca" (do papel).

Quando, por fim, retomam do passeio rumo a "Lugar Algum", o cão entrega-se novamente ao sono ("sono de agulha o penetra"), após entreter com seu sonho, por mais estranho que pareça, um rápido diálogo, que bem evidencia aquela mesma incompreensão total diante dos "negócios de homem" que levaria, no livro seguinte, um boi a assistir aturdido aos espetáculo dos homens e concluir: "depois disso, duro é ruminarmos nossa verdade". Vejamos o trecho final:

De novo a meus pés. Estátua.
Baixa os olhos. Mai respira.
O sonho, colo cortado,
se recompõe. Aqui estou,
diz-lhe o sonho; que fazias?
Não sei, respondeu-lhe; apenas
fui ao capricho deste homem.
Negócios de homem: por que
assim os fazes tão teus?
Que sei, murmura-lhe. E é tudo.
Sono de agulha o penetra,

separando-nos os dois.
Mas se ...

O poema, como se vê, não chega a ser propriamente concluído, mas sim suspenso, logo após o outro ser reempossado de seu sonho profundo - "sono de agulha o penetra". O adversativo "mas" seguido do condicional "se" parece, por um lado, deixar em aberto a possibilidade de um novo despertar do outro, sempre que o eu lírico assim o carecer. Poder-se-ia, então, implicitamente, concluir o verso final mais ou menos nos seguintes termos: "Mas se for preciso, se mais uma vez me ver às portas da desistência, poderei contar com ele para, descolando-se de seu sono, podermos seguir rumo a "Lugar Algum", de onde retornarei refeito, trazendo uma nova reserva de esperança". A "aliança", seria, assim, perpetuada em cada novo despertar. Por outro lado, o final em suspenso pode quem sabe indicar também a possibilidade de o eu lírico, mais uma vez lançado à dúvida, não poder contar com esse novo despertar - "mas se eu precisar mais uma vez, ele pode não acordar, lançando-me ao completo desamparo." - ou mesmo com essa reserva oculta de esperança. Drummond deixa, assim, em aberto, a própria dúvida, justificada pelo fato do eu não poder mais dominar lucidamente sua criação (como se vê nos versos iniciais), mas sim depender de uma "graça fortuita", um feliz acaso que pode ou não se repetir.

A passagem de "Aliança" para o poema seguinte da coletânea, "Estâncias", marca o reencontro com uma temática há muito abandonada por Drummond: o amor. Lembremos que o tema havia sido "provisoriamente" banido da lírica drummondiana desde *Sentimento do Mundo* - leia-se "O congresso internacional do medo" - em atenção à premência do momento histórico-político, que impunha ao poeta a grandeza do sopro épico, sufocando o respiro mais puramente lírico do canto. Eis que, quase uma década depois (quando a confiança no epos, já minada pela consciência do precário durante a fase de engajamento, esbarra no que - "irrisão - é vômito sobre a rosa do amanhecer"), o abandono da poesia mais abertamente social traz de volta o "velho" tema de "mais abaixo dos subterrâneos", onde havia se "refugiado" em 40, para se fazer ainda mais presente no livro seguinte. Não me ocuparei do tema nem neste nem no livro seguinte, visto que já foi objeto de análises cuidadosas de, entre outro, Costa Lima, Gledson, Achcar, Lafetá e, mais recentemente, Mirella Vieira Lima que, a

ele, dedicou um livro inteiro. Gostaria, entretanto, de frisar dois aspectos gerais da retomada do tema neste momento da obra drummondiana, que pode ser justificada, ao menos em parte, pela reposição da pesquisa lírica em um contexto marcado pela especialização do trabalho artístico que, conforme vimos na introdução, levou à redefinição de conceitos mais puros para a poesia: O amor prestar-se-ia bem a isso por ser o tema lírico por excelência, ainda mais quando se considera o tratamento que lhe é dispensado: o estilo depurado; a recorrência, por vezes, a esquemas formais clássicos e ao universo do mito; o enfoque especulativo-filosófico, metafísico, universalizante em vez da mera figuração de uma vivência emotiva particular. Além disso, a retomada da lírica amorosa nesse momento não implica, como poder-se-ia ingenuamente supor, um *retorno compensatório* a um tema mais grato, devido às vicissitudes do empenho participante do poeta. Quanto a isso, aliás, as "Estâncias" já são suficientemente claras, dado os signos negativos, tortuosos, com que se define o sentimento ressuscitado:

... Em nós ressurge o antigo; o novo; o que de nada
extrai forma de vida; e não de confiança, de desassossego se nutre.
Eis que a posse abolida na de hoje se reflete, e confundem-se,
e quantos desse mal um dia (estão mortos) soluçaram,
habitam nosso corpo reunido e soluçam conosco.

De "Estâncias", passo ao penúltimo poema do livro, que também parece destoar do restante dos novos poemas não pelo tema, mas pelo repertório de imagens elementares empregadas. Em vez das imagens pétreas ou aquáticas, dominantes no segundo bloco, encontramos *imagens aéreas*, como já indica a referência do título, que tenderão a predominar no livro seguinte:

O ARCO

Que quer o anjo? chamá-la.
Que quer a alma? perder-se.
Perder-se em rudes guianas
para jamais encontrar-se.
Que quer a voz? encantá-lo.
Que quer o ouvido? embeber-se
de gritos blasfematórios
até quedar aturdido.

Que quer a nuvem? raptá-lo.
Que quer o corpo? solver-se,
delir memória de vida
e quanto seja memória.

Que quer a paixão? detê-lo.
Que quer o peito? fechar-se

contra os poderes do mundo
para na treva fundir-se.

Que quer a canção? erguer-se
em arco sobre os abismos.
Que quer o homem? salvar-se,
ao prêmio de uma canção.

Tais imagens, associadas fundamentalmente à idéia de movimento, vêm para encenar o conflito de um eu dividido por impulsos desencontrados, mas que remetem, de igual modo, ao desejo de fugir da condição de imobilismo pétreo. Por um lado, tal desejo beira o desespero traduzido em termos de perdição (moral), explosão de revolta e desejo de anulação absoluta de memória e vida; mas, por outro, há uma força contrária que busca deter o eu lírico através da *sublimação* (indicada pelas *imagens aéreas* e o movimento a elas associadas, incluindo aqui a voz, que se constitui e se projeta no ar⁶¹) dos impulsos destrutivos.

Essa divisão do eu entre impulsos contrários encontra reforço ainda no uso muito particular (para não dizer verdadeiramente infracionário) que Drummond faz dos *pronomes pessoais*. Sintaticamente, eles desempenham a função de objeto direto, ou seja, eles indicam os seres aos quais se *dirigem* as ações. Para tanto, é claro, eles deveriam ter sido anteriormente expressos, mas não é o que ocorre, pois Drummond promove uma inversão, no mínimo, curiosa. Tome-se o verso de abertura:

Que quer o anjo? chamá-la

Note que o anjo dirige o chamado para alguém (ou algo) que é indicado pelo pronome pessoal átono da terceira pessoa do singular e do gênero feminino. Ocorre que não há nenhum nome (substantivo) anteriormente expresso nesse gênero, de modo que o anjo parece *chamar em vão* por alguém que se mostra *ausente*, porque ainda *não nomeado*. Isto só virá a ocorrer, de fato, no verso seguinte:

Que quer a alma? perder-se

Invertendo portanto a lógica da ordenação, a "alma" sucede e não precede

⁶¹ Para a relação entre a sublimação e o impulso ascensional ou as imagens aéreas, ver Gaston Bachelard. *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a Psicologia do Movimento*. São Paulo: Martins Fontes. Em contrapartida, veja-se ainda as considerações do autor relativas ao movimento descensional (e dessublimatório), marcado pela idéia da vertigem e da queda abissal (implicando um sentido *moral*), visível também no poema acima, seja na referência aos "abismos" na última estrofe ou ao "quedar aturdido" da segunda, associado à idéia de desregramento.

o pronome pessoal que a ela se refere. Esta, por sua vez, é sujeito de uma outra ação complementada por um novo pronome: "se". Como se sabe, trata-se de um pronome reflexivo e, enquanto tal, indica que o objeto direto é o mesmo sujeito da ação. Nesse sentido, compreende-se que o anjo pareça "chamar" em vão, na medida em que seu apelo dirige-se a um objeto, a alma que se encontra completamente voltada para ela própria e perdida em si mesma. A mesma lógica às avessas no uso dos pronomes pode ser verificada na segunda e na terceira estrofes para sugerir idêntico *desencontro* de desejos do eu entre a "voz" que busca "encantar" o "ouvido" enquanto este quer "embeber-se de gritos blasfematórios"; entre a "nuvem" que quer "raptar" o "corpo" enquanto este deseja "solver-se".

A possibilidade de superação do conflito encenado nos versos vem representada na última estrofe pela "canção" a "erguer-se em arco sobre os abismos". A analogia com o arco-íris resgata, para a canção, o que ele simboliza em termos de reconciliação, reunião de metades separadas, resolução⁶². Nela, o "homem" encontra a possibilidade de mobilizar os sentidos dispersos (voz e ouvido) e de "salvar-se" da queda pela sublimação de seus impulsos destrutivos em arte. Sublimação essa que o próprio "O Arco" acaba por alcançar na medida mesmo em que indaga por seus impulsos blasfematórios, depurando-os na nobreza dos vocábulos, no rigor matemático de sua construção, no requinte, em suma, de sua ourivesaria poética que só faz acentuar, ainda mais, o niilismo dos versos⁶³.

⁶² Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *op.cit.*:77-79. Como lembram os autores, no Gênesis, Deus faz do arco-íris "a materialização da aliança. E disse Deus: Eis aqui o sinal do concerto que vou fazer convosco, e com toda alma vivente que está convosco, em todo decurso das gerações futuras para sempre. Eu porei o meu arco nas nuvens, e ele será o sinal do concerto, que persistirá entre mim e a terra". Também no Novo Testamento, o arco é oferecido a Noé em sinal de aliança. Em várias outras culturas, como demonstram os autores, o arco-iridescente simbolizará a idéia de união dos contrários referida acima.

⁶³ Diz, a respeito, Merquior: "O arco' inscreve o pessimismo do pensamento existencial em estrofes de um rigor matemático. Cada um dos primeiros versos se refere, por meio do pronome acusativo, a um substantivo só revelado no versos seguinte, enquanto ao menos dois versos por estrofe acabam com o sintagma infinitivo + pronome, o que produz, como bem viu Hécio Martins, uma espécie de rima lógica. Há, pois, efetivamente, um arco ligando os versos e as estâncias entre si. A estrutura do poema é uma metáfora do objetivo da canção, 'arco sobre os abismos'. Encaixado nessa geometria lírica, um vocabulário raro (guianas, aturdido, solver-se, delir) atesta o enobrecimento da elocução. Ele é acompanhado em surdina pela anáfora (Que quer...), à anadiplose (perder-se/Perder-se), o efeito de epanadiplose [delir memória de vida/e quanta seja memória], um sutil afastamento do uso corrente (ao preço>ao prêmio), a metáfora (embeber-se de gritos), e finalmente pelas aliterações (rudes guianas,

Tanto "O Arco" quanto "Estâncias" (ou mesmo "Aliança", através da evasão pelo inconsciente, rumo a "Lugar Algum") parecem representar caminhos alternativos buscados pelo eu drummondiano para fugir da realidade frustrante e da condição de inércia a que se encontra relegado, porém nenhum deles chega a se afigurar satisfatório, nem sequer efetivamente compensatório, seja porque o amor não abole o sofrimento, seja porque a canção salvadora é apenas uma possibilidade no horizonte. A condição de imobilismo permanece, assim, inalterável e é reiterada *definitivamente* no poema seguinte.

Derradeiro poema da coletânea de 48, "O enigma" resume a condição final do poeta e da poesia após todo um processo descrito, e cujas determinantes históricas tratei bem ou mal de apontar no início do ensaio. No conjunto da obra de Drummond, esse poema em prosa alinha-se a dois outros, de fases distintas, situando-se exatamente no meio do caminho entre a famosa "pedra" modernista de *Alguma poesia* e o desvelar sublime de "A máquina do mundo", em *Claro Enigma*⁶⁴. Volta-se aqui, à mesma situação paradigmática de alguém (ou algo!) que caminha por uma estrada e é barrado por um obstáculo que o obriga a deter-se na reflexão e inspeção sobre o sentido de tal existência. No famoso poeminha modernista, como se sabe, o obstáculo é a *pedra*, que obriga o caminhante a fatigar suas retinas sobre ela na busca de uma explicação para o impedimento. Já em "O Enigma", as pedras é que são barradas (!) por uma forma desconhecida, inclusive para ela própria, de onde sua vaga denominação: "Coisa". Por outro lado, diferentemente da "Máquina de mundo", que intercepta o caminho do caminhante, desvelando-lhe uma verdade maior que ele só não aceita porque não quer, a Coisa fecha-se hermeticamente em *enigma*, zombando "de toda tentativa de interpretação"⁶⁵.

quedar aturdido, poderes do mundo/para na treva fundir-se) e as assonâncias (chamá-la, alma; jamais encontrar-se; delir memória de vida). Uma ourivesaria poética excepcionalmente cuidada sublinha assim o nihilismo do texto, cuja visão negra se exprime em termos espiritualistas extremos..." *Verso Universo em Drummond*, op.cit.: 133.

⁶⁴ Veja, a respeito, John Gledson, op.cit.: 255-256.

⁶⁵ Vários intérpretes já se ocuparam do confronto entre esses (e outros) poemas que se alinham pela mesma situação paradigmática, revelando outros aspectos de que não me ocuparei aqui. Ver, além de Gledson e Merquior, Silviano Santiago, "Camões e Drummond: a máquina do mundo". *Hispania*, v.

Na prosa apologeta⁶⁶ de "O Enigma", é patente a associação entre as pedras e a condição de imobilismo do eu lírico, reflexa na coletânea como um todo. Mas o que importa destacar é o papel determinante da própria *reflexão*, do *mentar aturado* como *responsável* por esse imobilismo. Note que logo no início do poema, as pedras, a despeito de sua condição natural, ainda contam com um mínimo de mobilidade, visto que "caminhavam pela estrada". Só no momento em que a Coisa barra-lhes o caminho e as obriga a perquirir sobre o sentido de tal existência desconhecida, é que se dá a paralisação:

As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras - para sempre - no chão compondo montanhas colossais, ou simples e estupefatos e pobres seixos desgarrados.

Longe de querer me aventurar na busca de um sentido para tal Coisa - com o risco de encalhar no inefável *chavão* heideggeriano do Ser-do-ente, sempre tão presente nas interpretações metafísicas de poemas dessa natureza -, o certo é que ela própria não é apenas matéria de reflexão (das pedras), mas Coisa *reflexionante*, de onde sua condição petrificada de enigma. É o que se pode notar no final do poema:

Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura.

O vínculo entre a introspecção reflexiva, a mentação aturada, o imobilismo e a pedra como símbolo tem muitos antecedentes. Está presente há séculos em toda uma tradição poética e mesmo médico-filosófica dedicada à melancolia, cujos atributos evocados incluem o peso e o imobilismo decorrente da entrega apática (*acedia*) à atividade contemplativa⁶⁷. A evocação desse vínculo não é gratuita, nem se justifica apenas pelo temperamento reconhecidamente *saturnino* do poeta itabirano, mas por referências precisas contidas no poema, onde não falta sequer a menção à "melancólica moleza", a última peça que faltava para atestar a vigência desta série de associações. Uma análise mais detida, inclusive, revela ainda um outro aspecto significativo do poema em perfeita sintonia com o universo do melancólico: refiro-me

XLIX, n 3, setembro de 1966: 389-394.

⁶⁶ A expressão é de Merquior, *Verso Universo...op.cit*: 132.

⁶⁷ Ver, entre outros, Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984: 176-177. Cf., também, Jean Starobinski, *La Mélancolie au Miroir: Trois Lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1989: 75-76.

ao seu caráter de *alegoria*⁶⁸, que vai de encontro à explicação das pedras em termos de simples *prosopopéia*⁶⁹.

Enquanto “*metáfora encenada*”⁷⁰, a *alegoria das pedras* parece dramatizar a situação (descrita pelo livro de 48) do poeta participante frustrado em seu empenho solidário, que se vê por fim relegado à condição de inação e à reflexão melancólica sobre seu intento malogrado e à falta de perspectivas (configurada pelo “Enigma”) quanto a um outro caminho de atuação efetiva a seguir. Trata-se, em suma, da situação do intelectual moderno em geral, nos termos em que a define Bernd Witte ao tratar do retrato de Walter Benjamin como melancólico:

Há indícios de que o auto-retrato de Benjamin como melancólico não visa a análise de uma idiossincrasia pessoal, mas de um “caráter social” [...] uma “*conscience malhereuse*” do intelectual moderno, o qual, privado de qualquer possibilidade de atuação prática, fica relegado à reflexão sobre si mesmo e o mundo [...] Os sintomas de auto-alienação e despersonalização não são elementos autobiográficos gratuitos, mas apontam um estado de coisas social: a perda de função da intelectualidade literária na sociedade moderna⁷¹.

Situação que, no caso de Drummond, além da frustração de seu projeto poético participante (que era uma forma de conferir ao literário uma atuação social mais efetiva), conta ainda com o agravante da especialização do trabalho intelectual no período que, conforme vimos na primeira parte do trabalho, levaria a literatura a retroceder de sua posição privilegiada como meio de conhecimento da realidade do país e a redefinir a especificidade de seu ofício.

Em abono da hipótese sobre o significado alegórico das pedras, considere-se mais detidamente o que elas próprias declaram no momento em que assumem a voz lírica e se dirigem diretamente ao leitor:

Ai! de que serve a inteligência - lastimam as pedras. Nós éramos inteligentes; contudo pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la. Ai! de que serve a sensibilidade - choram

⁶⁸ “L’allégorie serait de la sorte le comble de la mélancolie: un moyen de conjurer le passage du temps e les images de la destruction, certes, mais en arrêtant toute vie, en jetant sur soi-même et sur le monde le regard de Méduse...” J. Starobinski, *idem*, *ibidem*: 75.

⁶⁹ John Gledson (*op.cit.*: 256) fala das qualidades humanas atribuídas às pedras.

⁷⁰ A expressão é de Walter Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão*, *op.cit.*

⁷¹ Bernd Witte *apud* Willi Bolle. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 199: 120.

as pedras. Nós éramos sensíveis, e o dom da misericórdia se volta contra nós, quando confávamos aplicá-lo a espécies menos favorecidas.

O mesmo movimento descrito nessas linhas, de fracasso e desmerecimento de todo esforço compreensivo e sensível que se volta, ironicamente, contra as pedras, reapareceria pela mesma época no já citado comentário de Drummond sobre o romance do ex-comunista Arthur Koestler, no qual o poeta deve ter identificado algo que tocava muito particularmente à sua vivência recente, a ponto de merecer registro em seu diário íntimo. Algo, decerto, além do grande "interesse dramático" que esse livro - do qual Drummond demorou a se aproximar, "prevenido contra o sucesso mundial de obra de atualidade" - era capaz de despertar mesmo em leitores como ele, em que "o quase total desprendimento da coisa política era fator hostil a esse interesse"⁷². O que Drummond ressalta no romance é sobretudo o modo como Koestler descreve, "com recursos literário dignos de nota", a "desagregação da fibra do revolucionário Rubachov, sua reincorporação gradativa do humano e do contingente, a lógica e implacável cadeia de raciocínios em que se deixa prender, refletindo até o fim e consumando o sacrifício quando já não acreditava na utilidade desse sacrifício"⁷³. Além da afinidade com as pedras devido a essa intensa atividade reflexiva a que se entrega o protagonista de Koestler até o fim, a sua dedicação ou sacrifício à causa comunista acaba tendo o mesmo destino ingrato do gesto solidário e piedoso das pedras, como se nota no seguinte comentário de Drummond:

Koestler compôs uma das tragédias modernas; a tragédia do homem que se imola à política, sacrificado por aquilo mesmo que encheu toda a sua vida, e que se volta inexoravelmente contra ele.⁷⁴

Mas há ainda algo mais importante a se observar no comentário sobre Koestler: o fato de Drummond definir a *imolação* do escritor à causa política nos termos *sacrificiais da tragédia*. Ateste-se logo a pertinência da definição, que se não coincide integralmente, caminha em sentido muito próximo ao que assinalam alguns dos especialistas no gênero que se detiveram nesse tipo de aproximação. Assim George Steiner, que ao tratar da trajetória de Trotski, alinha o revolucionário comunista ao lado

⁷² O Observador no Escritório, op.cit.: 72.

⁷³ Id.ibid. (grifos meus).

⁷⁴ Id.ibid.

do herói trágico diante da ameaça de dissociação da identidade pessoal:

O marxismo pode efetuar uma dissociação da identidade pessoal muito semelhante àquela sentida pelo protagonista no drama trágico. Ao confiar sua imaginação, seu centro de realidade, ao processo histórico, o revolucionário marxista treina-se a aceitar uma diminuição no âmbito e na validade da consideração pessoal. A lógica, a autoridade emocional do fato histórico, mesmo onde acarretam destruição e humilhação à própria pessoa, superam as pretensões, a intensidade do ego. Aceita-se a sina, quase que se concorda com ela, como sendo parte daquela verdade histórica e do movimento progressivo nos quais a existência individual ancora seu significado⁷⁵.

Veja-se ainda a definição lukacsiana da tragédia moderna ou "impura": nela, os heróis são confrontados com uma Necessidade que os ultrapassa e que, inelutavelmente, transforma em Mal, o Bem que eles querem fazer (assim, o caso do papa que, para salvaguardar o reino da Igreja, é obrigado a perpetrar os piores crimes, ou ainda, como um exemplo mais "moderno" lembrado pelo tradutor francês de Lukács, o caso do revolucionário tornado stalinista por "força das coisas")⁷⁶. A diferença aqui está no fato de Drummond ressaltar o trágico no momento em que esse revolucionário torna-se a vítima (como no Grande Expurgo stalinista) do sistema que ele mesmo contribuiu para erigir.

Mas além da pertinência da definição, importa observar que Drummond chama de trágico justamente aquele mesmo destino ingrato de todo um empenho solidário que vimos ser afim ao das pedras do poema. Por extensão, o drama vivido por elas tende a ser também de natureza trágica. Se assim for, ao inscrever o trágico no derradeiro poema que, já no título, anuncia a obra seguinte, Drummond também parece anunciar a natureza do conflito que o livro de 51 tratará de aclarar.

Da mentação aturada a que se entregam, imobilizadas, as pedras, *Claro Enigma* é, por assim dizer, o produto. Se o imobilismo reflexivo revela, alegoricamente, o impasse do artista e do intelectual modernos, privados de atuação prática e condenados à reflexão melancólica sobre si mesmo e o mundo, conforme vimos com Witte, *Claro Enigma* tratará de concluir pela irreversibilidade desses estados de coisas - de onde a natureza trágica do conflito encenado pelo poeta, condenado a expiar a culpa e a se sujeitar a uma destinação histórica contra a qual não há como interceder,

⁷⁵ George Steiner. "Trotski e a imaginação trágica". *Linguagem e silêncio*, op.cit.: 314.

⁷⁶ Ver a nota introdutória de Guy Haarscher à tradução francesa de Georges Lukács. "Méthaphysique de la Tragédie". *L'Âme et les Formes*. Paris: Gallimard, 1974: 244.

dada sua condição social. É dessa condição frágica que se ocupará o capítulo seguinte.

Parte III

DA ROSA DAS TREVAS À LUZ DO ROSÁRIO:

CLARO ENIGMA

(1951)

SONDAGEM PERIFÉRICA DO ENIGMA

Une immobilité faite d'inquiétude.

Victor Hugo

O “Enigma” de *Novos Poemas* a *Claro Enigma* (1951), a articulação parece evidente e proposital. O exame do conflito armado ao final do livro de 48 e desenvolvido no seguinte, ajudarão a reforçar a idéia de continuidade e desdobramento denunciada nos títulos, o que obviamente se explica pelo fato de se reportarem ao mesmo contexto literário, histórico e político examinado na primeira parte.

Talvez tenha sido justamente o intuito de frisar essa articulação que levou Drummond a optar pela mudança do primeiro título dado ao livro de 51, que ainda consta dos originais enviados à José Olympio, hoje em posse de Fernando Py: *Poemas Coloquiais*¹. A ambigüidade do adjetivo não esconde sua reserva de ironia e provocação: se por um lado, o *coloquial* pode ser tomado no sentido de *diálogo* ou conversa a dois (como o “colóquio” entre *A Máquina do Mundo* e o ser “noturno e miserável” a quem ela se dirige, paradoxalmente sem emitir palavra; ou o “oaristo” do eu consigo mesmo no “Sonetinho do Falso Fernando Pessoa”); por outro, é sem dúvida empregado no sentido literário mais corrente, do *prosaico*, o que certamente entra em contradição com o tom e estilo elevados, dominantes na obra. O título original tinha, assim, o mérito de tornar ainda mais patente a *ironia* presente na reapropriação do

¹O primeiro título aparece datilografado na página de rosto dos originais, tendo depois sido riscado e substituído por *Claro Enigma*, que aparece escrito à mão.

legado clássico e na depuração estilística promovida em *Claro Enigma*, e já evidenciada por intérpretes como Achcar, a propósito de um ou outro poema.

Se não é possível afirmar categoricamente a real intenção da mudança, pode-se ao menos inferir-la a partir da articulação estabelecida justamente com o poema que dá fecho ao livro anterior. A essa articulação retornarei em breve, após algumas considerações relativas aos dados mais periféricos do livro, que podem, entretanto, auxiliar na sua melhor compreensão, como é o caso da dedicatória, a epígrafe e a estrutura de conjunto e das partes.

1.1. DEDICATÓRIA

Claro Enigma é dedicado a Américo Facó, a quem Drummond confiaria os originais do livro, junto com suas dúvidas e indecisões, como declara em nota de O observador no Escritório, escrita em 53, por ocasião da morte do primeiro:

Na casa da Rua Rumânia, durante três noites, confiei-lhe os originais do meu livro *Claro Enigma* e ouvi suas opiniões de exímio versificador. Eu “convalescia” de amarga experiência política, e desejava que meus versos se mantivessem o mais possível distantes de qualquer ressentimento ou temor de desagradar os passionais da “poesia social”. Paciente e generoso, Facó passou um mínimo de nove horas, contando as três noites seguidas, a aturar minhas dúvidas e indecisões. Se não aceitei integralmente suas observações, a verdade é que as três vigílias me deram ânimo a prosseguir no rumo que me interessava. E me fizeram sentir a nobreza do seu espírito de autêntico homem de letras, mais preocupada com a linguagem e seus recursos estéticos do que com a fácil vida literária das modas e dos bares.

A admiração e a proximidade intensa, levaria ainda Drummond a dedicar, mais ou menos pela mesma época, um ensaio crítico sobre a *Poesia Perdida* de Facó, além de dois sonetos de *Fazendeiro do Ar* escritos em homenagem de seu dileto interlocutor. É possível que muito dos interesses literários de Drummond, identificáveis nessa fase da obra, deva-se em boa medida ao convívio com esse valeryano confesso - ou “mallarmista consumado”, como prefere Sérgio Buarque¹ -, que acompanhou de perto a revolução modernista e seus desdobramentos, inclusive colaborando nas principais revistas do movimento (*Klaxon*, *Estética*) e participando em algumas de suas conspirações, mas sempre na qualidade de simpatizante, sem maiores compromissos.

¹Sérgio Buarque. “Branco sobre branco”. *O espírito e a letra*, op.cit.: II, 525. Ainda no mesmo volume, há a resenha do crítico sobre *Poesia Perdida*, em que fala do fascínio exercido por essa arte poética sobre poetas como Drummond (p.540).

Fiel ao convívio dos clássicos portugueses, Facó não deixava por isso de acolher algumas contribuições dos modernos, demonstrando, assim, no plano das eleições literárias, a mesma liberdade de espírito com que atuou junto aos grupos modernistas. De acordo com Sérgio Buarque, a capacidade de Facó “de conciliar na mesma e desenvolta estima um Sá de Miranda e um William Blake, um Gil Vicente e um Valéry, ou de fazer inteira justiça - em artigo para *Estética* - à obra de Joseph Conrad, na mesma época que alguns dos nossos cometiam a barbaridade de ver no autor de *Lord Jim* o ‘Coelho Neto da Inglaterra’, era uma surpresa e era, também, um ensinamento” para os mais moços².

Foi decerto essa independência de espírito, revelada nos mais variados aspectos, que levaria Drummond a eleger Facó como interlocutor privilegiado. Sua completa isenção em relação aos grupos, tendências e solicitações do momento deveria surgir como o ideal almejado por alguém que ainda “convalescia” de “amarga experiência e desejava que [seus] versos se mantivessem o mais possível distantes de qualquer ressentimento ou temor de desagradar os passionais da “poesia social”, conforme declara o poeta no trecho acima de seu diário - o que por si só pode servir de boa justificativa para a articulação de base estabelecida aqui, entre a guinada de *Claro Enigma* e o contexto estético e político do pós-guerra historiados na primeira parte do trabalho.

Mas além da independência de espírito, o que também fazia de Facó o interlocutor ideal era a formação clássica e o profundo conhecimento de “exímio versificador”, como ainda declara Drummond no trecho acima. Na resenha dedicada ao único livro desse poeta bissexto, como diria Bandeira, publicado no mesmo ano e dentro do mesmo espírito classicizante de *Claro Enigma*, Drummond ressalta a qualidade “rara” dessa poesia que concilia “a sensibilidade moderna com o espírito clássico”, numa altura superior ainda não alcançada entre nós. Uma “poesia vivida e meditada, ao mesmo tempo voluptuosa e depurada pelo filtro da inteligência, devaneio regido”, em cuja preparação o seu autor consumiu toda a existência, de onde a estréia tardia. Todavia, como argumenta Drummond, ele não poderia, mesmo, ter surgido antes, pois nem o formalismo parnasiano (cultivado na juventude) nem o antiformalismo

²Id. *ibid.*: 539.

modernista (do qual permaneceu afastado, sem lhe ser hostil) teriam servido para a criação de uma linguagem poética adequada à natureza do poeta. "Seu verbo tinha de constituir-se pela revalorização da forma aristocrática a serviço de um pensamento caprichoso, que se não deixa possuir ao primeiro enlace, e se prolonga sutilmente à custa das ambigüidades e subentendidos próprios de um tratamento especial da palavra". Além da precisão no emprego dos vocábulos, o rigor da poesia de Facó evidencia-se, também, na conservação do molde estrito que ele se impôs e do qual não se afasta sequer um instante: a adoção de forma fixa em todas as composições, correlacionadas de tal modo que parecem estruturar o livro num só poema; e a proscrição das rimas esdrúxulas e agudas - um dos preceitos da geração de 45, conforme vimos na primeira parte, ao qual Facó permanece fiel. Drummond, todavia, trata logo de advertir que esse rigor formal está longe do "estéril quebra-cabeças parnasiano, que consistia em mera pesquisa da forma, quando aqui, e em geral na melhor poesia moderna, a partir de Mallarmé, a forma se confunde com a essência mesma da poesia, mediante uma operação que Paul Valéry compara à da música: da mesma maneira que esta soube extrair do mundo dos ruídos o mundo dos sons puros, busca o espírito poético extrair da linguagem, 'essa produção da prática e da estatística', os elementos com que venha fazer 'obras inteiramente deliciosas e distintas.'" Para obter esse resultado tão dificilmente alcançado, Valéry recomenda, como qualidades indispensáveis, "a paciência, a obstinação e a indústria", das quais se forrou, em seu trabalho de criação, Américo Facó, que se mostra particularmente sensível à lição do poeta francês³.

Muitas dessas considerações tecidas a propósito da poesia de Facó têm o mérito de, indiretamente, dilucidar aspectos comuns à de *Claro Enigma*, já que ambas se afinam por uma mesma tendência de época, cujas razões foram apontadas na primeira parte do trabalho. Assim, o retorno à tradição, o alinhamento da sensibilidade moderna e do espírito clássico, o rigor formal e a lição colhida em Valéry também se fazem sentir em Drummond. Além disso, algumas dessas considerações também podem servir de resposta a certas acusações dirigidas a *Claro Enigma*. O cuidado, por exemplo, com que Drummond, ao mesmo tempo que enfatiza o requinte dos recursos formais empregados pelo amigo Facó, busca resgatá-lo do estéril quebra-cabeças

³ Cf. "Américo Facó. Poesia Nobre". *Passeios na Ilha*, op.cit.: 1437-40.

parnasiano, revela a preocupação maior com o risco do esteticismo alienante, constantemente tematizado nos poemas que tratam da arte poética de *Claro Enigma*, conforme veremos, valendo-se inclusive da alusão direta e reiterada ao legado parnasiano. Desse modo, responde de forma indireta àqueles que tenderam a alinhar indiscriminadamente a guinada classicizante do livro de 51 ao mesmo espírito restaurador da geração de 45. Assim, se Drummond nomeia a estética parnasiana como um estéril quebra-cabeças é porque ela consiste, como se viu, em mera pesquisa da forma, quando, na melhor poesia moderna, a partir de Mallarmé, a forma se confunde com a essência numa operação similar à da música, de acordo com a famosa comparação estabelecida por Valéry. A consciência dessa união indissolúvel já adverte contra a dissociação freqüente entre forma e conteúdo, denunciada por Merquior, conforme vimos, no exame da primeira recepção do livro de 51.

Deve-se, por fim, notar que se Facó representa um interlocutor ideal pela sua independência de espírito e seu profundo conhecimento da versificação e das virtualidades poéticas da língua - que o torna, aos olhos do amigo, quase que *il miglior fabbro*, como diria Dante a propósito de Arnaut Daniel em conhecida passagem da Divina Comédia lembrada na crítica sobre *Poesia Perdida* -, a proximidade de Drummond não implica adesão incondicional às idéias e sugestões do amigo. Como ele próprio declara no trecho citado de seu diário, “[s]e não aceitei integralmente suas observações, a verdade é que as três vigílias me deram ânimo a prosseguir no rumo que me interessava.” A fidelidade a um projeto já previamente traçado para *Claro Enigma* garantia ao poeta itabirano uma atitude criteriosa e seletiva em relação às sugestões do amigo. Isso o eximiu ainda mais de incorrer em certas concessões (por mais que Drummond não as admita na resenha de *Poesia Perdida*) feitas por Facó ao formalismo estreito, que, inclusive, se afinavam com preceitos da geração de 45, tais como a proscrição das rimas esdrúxulas e agudas (ironizada por Sérgio Buarque, que lembra, a respeito, a lição do bom e velho Camões) e a adoção da forma fixa em todas as composições. Ora, em *Claro Enigma*, a variedade de formas e medidas (embora sem alcançar a riqueza de experimentações de *A Rosa do Povo*) é flagrante, e as esdrúxulas comparecem em mais de um poema, como se vê em “Aniversário” (“malasártico” e “fantástico”), “Os bens e o sangue” (“malincônica”, “cômica” e “vômica”) e “Relógio do Rosário” (“afrodisíaco” e “dionisíaco”; “única” e “túnica”).

Nesse sentido, se a interlocução Drummond-Facó merece e deve ser considerada como marcante na composição do livro de 51, inclusive pelo que ilustra das questões e tendências poéticas em pauta no momento, ou mesmo pelo que atesta da amarga experiência política que está na gênese da guinada operada na lírica drummondiana do período, por outro lado, ela precisa ser vista com cautela, a fim de não incorrer numa associação demasiadamente estreita, que ignore o projeto já previamente traçado pelo poeta itabirano e as reservas deste em relação às sugestões do amigo, que o impediram ainda mais de incorrer nas concessões ao formalismo em voga. Há de se convir, entretanto, que essa não aceitação integral não deixa de ser, por outro lado, índice de mais uma afinidade com Facó, na medida em que revela uma independência de espírito idêntica a deste. Independência que se confirma no desejo de Drummond de permanecer alheio ao temor de desagradar os passionais da “poesia social”, muito embora a tentativa de demarcar essa distância nem sempre se dê de modo tranqüilo, nem mesmo destituída de certa dose de ressentimento e amargor, como se verá mais à frente.

1.2. EPIGRAFE

Da dedicatória a um valeryano confesso passamos, na seqüência (e já denunciando, com isso, a coerência na articulação das partes, ressaltada adiante), para o próprio Valéry, na tão decantada epígrafe de abertura de *Claro Enigma - les événements m'ennuient* -, sempre evocada como prova cabal da alienação histórica e social, e, como decorrência necessária, das preocupações puramente estetizantes do poeta nos anos 50.

O problema maior, a meu ver, está em considerar que o tédio diante dos acontecimentos implique, necessariamente, uma atitude puramente evasiva em relação a eles. Basta pensar, por exemplo, de que modo a presença ou mesmo a tematização recorrente do *ennui*, do *spleen*, da melancolia - tomados como sinônimos - na poesia baudelaireana e de outros de seus contemporâneos, como Flaubert, Heine e Herzen, serviu de reação ao esquecimento e o recalque do grande massacre de junho de 48, que representou, de acordo com a definição sartreana, o “pecado original da burguesia”. É o que demonstra Dolf Oehler em belo estudo intitulado, justamente, *Le*

Spleen contre L'oubli. Diz ele, a respeito: contra a "despolitização forçada da literatura de 1850", que "proibiu, doravante e por longo período, tomar partido, atacar a sociedade da Restauração e do novo Império, expressar abertamente seu luto pela liberdade perdida, sua compaixão pelo povo miserável e vencido [...], esses contemptores da burguesia descobrem que a melancolia da impotência pode tornar-se uma força literária produtiva, inspirar um rigor estético e intelectual que, ao se concentrar ostensivamente no mundo interior de sujeitos isolados, é capaz de pôr a descoberto as relações secretas ou as correspondências entre o universo pessoal reduzido ao silêncio e o político que é preciso reduzir ao silêncio"⁴. É nesse sentido, também, que o próprio Oehler lê o grande poema baudelaireano da melancolia, "Le Cygne", como um signe de que "o otimismo obrigatório da Paris hausmanniana teria de contar com a resistência da melancolia [...] solidária dos vencidos de Junho. [...] É a melancolia dirigida contra o júbilo, é a obscura lembrança do mal, de tudo que parecia vencido e que se manifesta muito freqüentemente da maneira mais inoportuna, lá onde ele é recalcado com toda a raiva."⁵

Ligado ao mesmo contexto, veja-se ainda o estudo de Ross Chambers, *Mélancolie et Opposition*, sobre o início do modernismo na França, com Flaubert e Baudelaire entre outros. Se a melancolia sempre existiu, sob numerosas formas e nomes (*aphateia*, *acedia*, *taedium vitae*, *mal du siècle*, *ennui*, *spleen*...), como "um sentimento de falta, de um desfalecimento do ser que lança o sofredor, de uma parte, na multiplicidade, na diversidade, à deriva, e, de outra, na [...] in-diferença", é só a partir de meados do século passado que, segundo Chambers, ela "começa a aparecer - e isso sem deixar de ser considerada uma doença - como uma experiência da verdade"⁶. E verdade de oposição, dirá ele.

⁴ Dolf Oehler. *Le Spleen contre L'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*. Paris: Payot, 1996: 19-20 (grifos meus).

⁵ *Id. ibid.*: 22.

⁶ Ross Chambers. *Mélancolie et Opposition. Les Débuts du Modernisme en France*. Paris: Librairie José Corti, 1987: 223-224. Esse sentimento de uma verdade que não deixa de ser uma doença - "é necessário", dirá Chambers, "ser alienado para ver claro" - encontrará sua formulação definitiva, segundo o crítico, no Freud de "Luto e Melancolia" (1916), ele próprio chegando a indagar a respeito: "nós nos perguntamos apenas porque é necessário tornar-se de início uma doença para ter acesso a uma tal verdade". (*id. ibid.*).

Chambers fala, a princípio, de uma “epidemia de tédio” - denunciado por Baudelaire em “Au lecteur” e por Emma Bovary no seu exílio normando -, visto menos como uma forma de oposição e mais como produto direto da regularidade e uniformização da vida impostas pela ordem burguesa. “Seria necessário a perspicácia de certos artistas para pressentir a força da cólera e revolta que a calma superfície do tédio esconde e recalca, e para transformá-lo, de manifestação da ordem oficial, em *spleen* de oposição. Pois a palavra ‘*spleen*’, denunciando o caráter inglês (portanto moderno) do mal, permite, remetendo à antiga medicina dos humores, aprofundar as características do ‘novo’ vago n’alma”⁷. Etimologicamente aparentada à cólera (do grego *kholé*, ‘baço’), a melancolia é também uma “cólera vaporizada”, diagnosticada à época como produto dos vapores provenientes do baço, sede do “humor negro”, que ameaçava a “sede da razão e da... ordem” e provocava vertigens, náuseas, desmaios e fraquezas (o que se resumia na expressão “ter os vapores”). Nos casos extremos, levava ao que hoje denominamos de angústia ou depressão, mas que a medicina do século XIX diagnosticava justamente como melancolia. Ligada a essa vaporização, Chambers assinala a frequência com que comparece, na obra de Flaubert, Baudelaire e Nerval, entre outros, a “visão de um universo sujeito à melancolia” acompanhada de “notações de poeira, nevoeiros e nuvens”, estabelecendo, assim, a correspondência com “um espaço mental e psíquico invadido pelos ‘vapores’”⁸. Tal vaporização se explica porque, na melancolia, há sempre o sentimento não só de indiferença, mas também de falta, de algo que se perdeu, se evaporou. Trata-se de um vago sentimento de uma perda irreparável que os escritores tendem a privatizar, a individualizar. Mas essa privatização já é, ela própria, sintoma de época e “efeito de um fenômeno de despolitização que não impede essas vagas nostalgias individualizadas de trair um sentimento de perda coletiva”⁹, ligado ao fracasso dos ideais sociais e revolucionários nutridos entusiasticamente por tais escritores com o desfecho sangrento das jornadas de junho de 48. É assim, por exemplo, que Chambers fala do “livro sobre nada” de Flaubert no “contexto de uma análise histórica da eterização progressiva do discurso artístico” proposto pelo próprio romancista, estabelecendo o paralelo entre essa

⁷Id. *ibid.*: 41.

⁸Id. *ibid.*: 42.

⁹Id. *ibid.*: 43-44.

"eterização da arte e a evaporação das esperanças socialistas, tornadas em 1852 irremediavelmente 'futuras'". É "entre a fumaça em que se tornou os socialismos doravante caducos e o torpor de uma vontade pulverizada", reafirma Chambers, "que convém situar a *melancolia histórica* de que o texto eterizado do modernismo é, para nós, o sintoma ou o traço"¹⁰.

Se me ocupei mais detidamente do estudo de Chambers foi pensando não só no caráter *oposicional*, mas também nessas figurações etéreas, vaporosas ou evanescentes associadas à visão do melancólico. Isso porque tais figurações também comparecem com insistência em *Claro Enigma*, como veremos logo na abordagem do primeiro poema. A partir da interpretação dada pelo crítico, pode-se, assim, melhor compreender o significado que elas podem assumir no livro, ligado também à evaporação dos ideais socialistas, embora por razões históricas específicas e diversas do contexto imediato de um Flaubert.

Exemplos como os citados, a partir das análises de Oehler e Chambers, não devem servir, entretanto, para supor que vejo sempre na melancolia, no *ennui* um poder necessário de resistência, de crítica, de oposição, em suma, à realidade social e política do tempo. Sei também de sua dimensão *conformista*, e basta nesse sentido lembrar a "melancolia de esquerda" de um poeta como Kästner que, de acordo com a análise de Benjamin, atendia lisonjeiramente a um extrato social específico - o dos altos e médios funcionários de colarinho branco (agentes, jornalistas e diretores de pessoal) -, porque "incapaz de atingir com seus acentos rebeldes os que não possuem, quanto com sua ironia os industriais". Trata-se de uma insatisfação e uma melancolia derivadas da rotina, e como diz Benjamin, "estar sujeito à rotina significa sacrificar suas idiossincrasias e abrir mão da capacidade de sentir nojo."¹¹ A melancolia deixa de ser aqui uma expressão autêntica, para se tornar mera pose, afetação visando o

¹⁰Id. *ibid.*: 37. É assim, também, que Chambers conclui seu ensaio estabelecendo a relação entre o universo etéreo e pulverizado do melancólico com a célebre frase do *Manifesto do Partido Comunista* sobre a volatilização de tudo que é sólido, atribuída à ascendência burguesa (firmada de vez em 48). Nesse sentido, o melancólico é uma consciência não só fiel, mas privilegiada na compreensão dessa lógica da realidade burguesa.

¹¹Walter Benjamin. "Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner". *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985: 74.

consumo¹².

Embora ciente dessa dimensão conformista - e Drummond certamente não devia ignorá-la -, o fato é que reconheço em *Claro Enigma*, a começar pela epígrafe, não a mera afetação blasé de um eu "disponível e jamais disposto"¹³ diante da mesmice dos acontecimentos, mas sim uma dessas "expressões autênticas" da melancolia, considerando-a, mesmo, como a tônica da cosmovisão dominante em *Claro Enigma*. Nessa qualidade, conforme veremos, ela reaparecerá reiteradamente, de forma mais ou menos explícita, ao longo dos versos reunidos no livro.

A epígrafe reconhece, como fonte da melancolia ou do *ennui*, os próprios acontecimentos. À luz do contexto traçado na primeira parte do trabalho, não é difícil supor o porquê disso. É preciso, entretanto, explicitar melhor o que, especificamente, nesses acontecimentos pode ter ocasionado um sentimento dessa ordem, com base no que se conhece a propósito da natureza da melancolia. Freud a define pela aproximação com o luto, vendo em ambos uma forma de reação psíquica diante da perda de um ente querido ou de uma abstração posta em seu lugar, como a pátria, a liberdade, um ideal etc. Idênticos em praticamente tudo, como a depressão extrema, a suspensão de interesse pelo mundo exterior, a perda da capacidade de amar e a inibição de qualquer atividade, a melancolia diverge, entretanto, do luto pelo "rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações

¹² É o que diz Willi Bolle, observando que a resenha, embora trate de um poeta específico, estende a crítica a todo um grupo de 'autores radicais de esquerda, do tipo Kästner, Mehring ou Tucholsky: Benjamin denuncia neles uma postura que 'converte reflexos revolucionários (na medida em que eles afloram na burguesia) em objetos de distração e de divertimento, canalizados para o consumo. [...] A crítica é fundamentada em critérios técnicos que permitem detectar formas de melancolia afetada, visando efeitos. [...] Nos poemas de Kästner, ele verifica uma atitude servil em relação ao público comprador e uma incapacidade de extrair da melancolia alguma forma autêntica de revolta [...] A melancolia é desmarcada como emoção postiza, estereotipada, que não leva a conhecimento algum da realidade social, apenas a uma poesia sem nitidez, que não ultrapassa a percepção rotineira [...] A moderna melancolia dos ricos e saturados, que lembra o tópos barroco do príncipe melancólico, se torna emblema de uma poesia niilista de consumo. [...] Trata-se da 'inércia do coração', *acedia* medieval e barroca, redescoberta por Benjamin entre seus contemporâneos. A rotina de percepção leva a um encorajamento emocional; e o medo de ser vulnerável, a um fazer as pazes com os choques do cotidiano." Willi Bolle. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, op.cit.: 121-122.

¹³ Cf. definição do *spleen* de Jean Pucelle. *Le Temps*. Paris: PUF, 1967:15ss.

e auto-insultos, chegando até a expectativa delirante da punição"¹⁴. Além dessa diferença mais significativa - que será relacionada adiante, com base no sentimento de culpa marcante na lírica drummondiana -, Freud assinaia outro aspecto distintivo da melancolia, que interessa mais diretamente aqui: refiro-me ao fato de que, na melancolia, ao contrário do luto, nem sempre há consciência clara - inclusive para o melancólico - do que se perdeu ou mesmo da própria perda, que pode ser de natureza mais ideal, sem implicar necessariamente a morte do objeto amado¹⁵. Daí a impressão mais enigmática causada pela inibição melancólica, na medida em que essa perda inconsciente não permite ver o que absorve tão completamente o doente. Isso, de certo modo ocorre no caso de Drummond de *Claro Enigma*, que não nos diz explicitamente qual a motivação de sua atitude melancólica diante dos acontecimentos. Entretanto, uma resposta possível, pelo que vimos à luz do contexto traçado na primeira parte do estudo, pode ser encontrada na definição dada por Ludwig Binswanger para a própria melancolia, como uma "alteração na estrutura da consciência-do-tempo, alteração caracterizada pela incapacidade em que se acha o melancólico de efetuar o ato de protensão que o liga a um futuro. Privado do futuro, o melancólico sente escapar-lhe o próprio presente, pois o fundamento do presente é o projeto, o lançamento na direção de um futuro por meio do qual a consciência confere solidez e significado ao fluxo temporal que toda a envolve"¹⁶. Com base nessa definição e na de Freud, já é possível definir melhor o que, nos *événements*, ocasiona a melancolia dominante no livro de 51: a perda de um ideal (revolucionário) ligado a um projeto futuro (socialista), que impulsiona a lírica de guerra dos anos 40. É do luto pela perda dessa ideal que se alimentam os versos de *Claro Enigma*. O próprio modo como Drummond reincide, obsessivamente, em *Claro Enigma*, na tematização da perda ou frustração da utopia social acalentada em *A Rosa do Povo* parece ser produto da dificuldade de esquecer, que define, em suma, a condição do melancólico, na esteira da interpretação freudiana. Ora, o que se perde juntamente com esse ideal social, é também um ideal

¹⁴ Valho-me aqui da tradução comentada de "Luto e Melancolia" feita por Marilene Carone e dada à estampa em *Novos Estudos Cebrap*, nº 32. São Paulo, mar 1992: 131.

¹⁵ Freud cita, nesse caso, exemplo da noiva abandonada. *Id. Ibid*: 132.

¹⁶ A síntese das concepções desse fenomenólogo da melancolia é, na verdade, de José Guilherme Merquior, a propósito de uma belíssima canção de Joaquim Cardozo em *Razão do Poema: Ensaio de Crítica e Estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996: 29-30.

poético que se alimentava do primeiro, conferindo à poesia um senso de participação mais imediato na realidade do tempo, que possibilitava, assim, amenizar o peso do caráter de culpabilidade da arte, vista como luxo e privilégio de classe, segundo Adorno. Ainda mais para uma consciência social tão crispada quanto a de Drummond.

Para a consciência sem projeto que é o melancólico, o único projeto que ainda lhe é permitido é o da *sublimação pela arte*¹⁷. Como diz Starobinski, o melancólico transforma a "impossibilidade de viver em possibilidade de dizer". Além disso, de acordo com Tellenbach, o "temperamento melancólico, tão afeito à arte, se mostra significativamente amigo da ordem, da disciplina das formas e da obediência aos princípios impessoais" - o que parece bem se ajustar à tendência classicizante e formalista dessa fase da lírica de Drummond.

Ligado ainda ao perfil do melancólico, de acordo com a antiga teoria dos humores, temos em *Claro Enigma* a associação desse temperamento com a idade madura (tematizada em poemas como "A Ingaia Ciência" e "Campo de Flores") e com a estação outonal (presente em "Tarde de Maio", por exemplo). Isso para não falar da obsessão com a morte, que comparece em praticamente todas as seções do livro e não apenas nas dedicadas aos amigos e familiares mortos - que, entretanto, sobrevivem em nós e, justamente por isso, dirão os versos de "Convívio", "já não enfrentamos a morte de sempre trazê-la conosco"¹⁸.

Voltando, por fim, ao potencial mais ou menos crítico da melancolia, Drummond, como já se observou, não ignora o risco do conformismo que cerca a atitude *ennuyante* diante dos acontecimentos. Tanto que o tematiza reiteradamente em vários dos poemas onde a melancolia aflora com mais evidência. E na medida em que assim o faz, na medida em que não só tematiza, mas sim *dramatiza* esse risco, ele parece escapar de entregar-se de barato ao conformismo que ameaça a condição do melancólico. Ao contrário, faz da melancolia uma força da criação literária, traduzida

¹⁷ Sobre esses vínculos entre a melancolia e a criação artística, Drummond tratavaria contato, pouco depois, com o estudo de Romano de Guardini (*De la Melancolie*), que lhe seria enviado dos Estados Unidos por Lauro Escorel - cf. carta deste último, datada de 20.11.54, constante da correspondência passiva de Drummond no espólio da Casa de Rui Barbosa.

¹⁸ Dessa "sobrevida", em nós, de amigos e familiares mortos tratará, ainda, "Segredos", crônica de *Passeios na Ilha*, op.cit.: 1382-1384.

em rigor estético, em termos mais ou menos próximo ao que diz Oehler a respeito de Baudelaire. Através desse rigor, Drummond fez frente ao barateamento panfletário a que o realismo socialista sujeitou a literatura mais engajada, denunciando ao mesmo tempo o que nessa imposição é traição à utopia libertária alardeada pelo próprio partido. Por outro lado, se o barateamento panfletário levou o poeta a reagir através de certo formalismo e hermetismo poéticos, Drummond resgata-se do que, nesse rigor, tende a encaixar no *rigorismo* ou na convenção estreita que comprometeu a dita geração de 45, justamente pela tematização reiterada do risco alienante da *torre de marfim*. Em suma, se na lírica social dos anos 40, a *poética do risco* definia-se pela consciência do precário, traduzida no impulso de participação social, sem abolir, entretanto, a consciência das limitações de todo anseio de comunicação dessa ordem, digamos que nos anos 50, a consciência do risco persiste, embora em outros termos: através da afirmação da impossibilidade do canto participante, sem contudo abolir a consciência dos riscos do quietismo.

1.3. O RIGOR DA ARQUITETURA

Claro Enigma foi considerado com razão o livro mais rigorosa e ostensivamente arquitetado de Drummond¹⁹. Esse rigor evidencia-se de imediato na ordenação dos poemas em seções ou cadernos (seis ao todo), que parece antecipar a triagem promovida por Drummond na *Antologia Poética* de 62²⁰, de acordo com a tônica de suas composições, como sugere Francisco Achcar em estudo introdutório ao exame da

¹⁹ Como diz Sebastião Uchoa Leite, este é o livro mais “isolado” da obra de Drummond, “o mais encerrado em sua própria trama, o mais esquematizado, o livro mais livro (ao passo que *Rosa do Povo* talvez seja o mais não-livro).” Sebastião U. Leite. “Drummond: Musamatéria/Musa Aérea”, in Sônia Brayner (org.). *Carlos Drummond de Andrade: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978: 280-281.

²⁰ Carlos Drummond de Andrade. *Antologia poética*, op.cit. A divisão em seções, como se sabe, seria ainda uma vez empregada em *Lição de Coisas*, pela mesma época da antologia. Vale ainda notar, que embora não conste das edições mais recentes das obras completas de Drummond, *Passeios na Ilha* (prosa contemporânea a *Claro Enigma*) também era dividida em seções.

obra²¹. É ainda ele quem chama a atenção para a lógica da seqüência do livro, que se abre com os poemas escuros de ENTRE LOBO E CÃO - evocando a descida da noite e o mergulho nas trevas - para finalizar "com a dissolução da sombra em imagens admiráveis da volta da luz e da cor" nos derradeiros versos de "Relógio do Rosário", fazendo justiça, assim, ao título paradoxal da coletânea²². Isso faz pensar num movimento progressivo, que vai da escuridão à claridade. Sem desconsiderá-lo aqui, gostaria entretanto de evidenciar um segundo movimento, como que *circular*, descrito pelo livro, que parte da epígrafe de Valéry e a Valéry retorna, através da alusão direta ao "Cemitière Marin" nos derradeiros versos de "Relógio de Rosário"²³.

Há ainda que se observar, num mapeamento prévio do livro, que a equivalência estabelecida por Achcar tem seus limites. Ela parece, de fato, viger integralmente no caso de seções ou cadernos como II-NOTÍCIAS AMOROSAS, V-OS LÁBIOS CERRADOS e VI-A MÁQUINA DO MUNDO, que corresponderiam, na *Antologia* de 62, a UMA, DUAS ARGOLINHAS (poemas de temática amorosa), A FAMÍLIA QUE ME DEI e TENTATIVAS DE EXPLORAÇÃO E DE INTERPRETAÇÃO DO ESTAR-NO-MUNDO, respectivamente. No caso dos demais cadernos, a equivalência é apenas *parcial*, levando a pensar que deve haver uma afinidade de outra ordem - nem sempre fácil de identificar - relacionando os poemas reunidos num mesmo caderno, além daquela(s) apresentada(s) por Drummond para justificar a triagem proposta na *Antologia Poética*.

Assim, um poema como "Os bens e o sangue" que, pelo tema, ajustar-se-ia melhor ao caderno OS LÁBIOS CERRADOS, dedicado à família²⁴, foi incluído em SELO DE MINAS, que trata da terra natal, talvez porque Drummond visasse, com isso, frisar o

²¹ Com exceção da primeira seção, a que nos reportaremos adiante, no texto, o livro de Achcar estabelece a seguinte equivalência entre as demais seções do livro e a triagem proposta na *Antologia Poética*: (II) NOTÍCIAS AMOROSAS, corresponderia integralmente a UMA, DUAS ARGOLINHAS; (III) O MENINO E OS HOMENS, grosso modo, a CANTAR DE AMIGOS; (IV) SELO DE MINAS e (V) LÁBIOS CERRADOS, a UMA PROVÍNCIA: ESTA e A FAMÍLIA QUE ME DEI; por fim, (VI) A MÁQUINA DO MUNDO à TENTATIVA DE EXPLORAÇÃO E DE INTERPRETAÇÃO DO ESTAR-NO-MUNDO. Ver Francisco Achcar. *A Rosa do Povo e Claro Enigma: roteiro de leitura*, op.cit.

²² Id. *ibid.*: 79.

²³ Foi Mirella Vieira Lima, op.cit., quem chamou a atenção para essa alusão final.

²⁴ Tanto é que o próprio Drummond, na *Antologia Poética*, incluiria o poema na seção dedicada à família.

modo como a história familiar não pode ser pensada independentemente da história da província. Se isso sempre foi fato evidente em sua poesia de família (tipicamente mineira), veremos como essa articulação assume um caráter mais enfaticamente determinante no poema em questão.

O mesmo ocorre com o caderno III-O MENINO E OS HOMENS, que poderia corresponder totalmente à seção CANTAR DE AMIGOS, da *Antologia*, não fosse a presença de um único poema que foge totalmente ao tema: "A um varão que acaba de nascer", estranho *genetliaco* que - ao contrário dos poemas no gênero, com que muitos poetas saudavam e louvavam o nascimento dos nobres varões dos reis e grandes senhores, de que eram, muitas vezes, protegidos - traz implícito um ensinamento dos mais dolorosos, sùmula da visão pessimista dominante no livro. Assim, enquanto nesse natalício ele saúda a chegada de uma nova vida a um mundo onde "todos chegam tarde" ou "fora de tempo" ("Durante,/quais os que aportam? Quem/respirou o momento,/vislumbrando a paisagem/de coração presente?"); onde "a luz se exilou" e prosseguimos "no escuro"; onde "a todos como a tudo estamos presos" e "se tentas arrancar o espinho de teu flanco, a dor em ti rebate a do espinho arrancado"; onde, enfim, nosso "amor se mutila a cada instante" e a "cada instante agonizamos ou agoniza alguém sob o carinho nosso"; nos outros três poemas (dedicados a Bandeira, Quintana e Mário de Andrade), o eu lírico fala "de amigos que envelheceram ou que sumiram na semente de avelã". ("Quintana's Bar").

Mas onde a busca da correspondência entre a ordenação de *Claro Enigma* e a da *Antologia Poética* torna-se ainda mais complicada é, sem dúvida, no primeiro caderno do livro de 51, tanto que o próprio Achcar se omitiu de estabelecê-la. Isso porque se misturam, nele, poemas que tratam tanto do indivíduo (UM EU TODO RETORCIDO, de acordo com a classificação da *Antologia*), da própria poesia (POESIA CONTEMPLADA), do engajamento social (AMAR, AMARO) e, novamente, de indagação existencial (TENTATIVAS DE EXPLORAÇÃO E DE INTERPRETAÇÃO DO ESTAR-NO-MUNDO), entre outros. Aqui, portanto, a lógica não está na unidade temática ou formal, mas deve ser buscada em outro plano. Uma pista mais segura pode ser encontrada na sugestão (ou sugestões) do próprio título do caderno (ENTRE LOBO E CÃO), que, como veremos a seguir, ilumina o significado (e o conflito) central de alguns dos principais poemas aí reunidos.

Se considerarmos os vários significados simbólicos de cão e de lobo, tomados isoladamente ou vistos em relação, como na expressão que dá título ao primeiro caderno, veremos que todos eles encontram ressonância nos vários poemas aí reunidos, ou mesmo em todo o livro.

Morier observa que o cão sempre foi símbolo de "fidelidade, vigilância, inteligência; presciência ou intuição da morte", sendo, na mitologia, o "animal de Plutão; guardião dos infernos; sacrificado a Hécate e Proserpina"²⁵. Não se pode também esquecer o que já assinalou Benjamin sobre a antiga e íntima relação entre o cão e o melancólico:

Entre os acessórios que ocupam o primeiro plano da "Melancolia" de Dürer está o cão. Não é por acaso que em sua descrição do estado de espírito do melancólico Aegidius Albertinus menciona a hidrofobia. Segundo a velha tradição, "o baço domina o organismo do cão". Nisso ele se parece com o melancólico. Com a degenerescência do baço, órgão tido como especialmente delicado, o cão perde sua alegria e sucumbe à raiva. Desse ponto de vista, o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a tenacidade do animal permitiam construir a imagem do investigador incansável e do pensador²⁶.

Já o lobo, segundo Morier, sempre foi símbolo de "intuição do perigo, pressentimento da morte (animal do deus Marte); crueldade; dignidade diante da morte, estoicismo. Neste último caso, o lobo opõe-se ao cão selvagem, que grita sua miséria e seu

²⁵Henri Morier. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris: PUF, 1975: 1138.

²⁶Walter Benjamin. *A Origem do Drama Barroco*, op.cit.: 174.

desespero"²⁷.

Quanto à vinculação entre o cão e a melancolia, não é preciso dizer mais, pois vimos há pouco como esta última constitui a "força" motriz do livro. Vimos também como a consciência do melancólico é votada à morte, cujo pressentimento ou pré-consciência vem encarnada aí tanto pelo cão quanto pelo lobo. Por fim, a atitude estóica do lobo diante da morte pode também ser validada por aquela "fiel indiferença" tão almejada pelo eu lírico, a que aludem os versos de "Aspiração", no término da primeira seção, diante da ameaça do fim.

Passando agora para os termos vistos em relação, já observou Achcar que a expressão "Entre Cão e Lobo" é referência segura aos seguintes versos de um poema de Sá de Miranda:

Na meta do meo dia
andais entre Lobo e Cão

Ou seja, "no momento de maior claridade (o alto do meio-dia), estais na maior escuridão". Escorando-se em Rodrigues Lapa, esclarece que o poeta português alude aqui "às constelações do Lobo e do Cão, céu negro"²⁸. Em reforço a essa significação, inclusive, vale lembrar que o primeiro poema do livro, "Dissolução", evoca justamente o baixar da noite, o mergulho na mais cerrada escuridão, a indicar com isso a "dissolução" das perspectivas do eu lírico diante do real, bem como o pessimismo característico dessa fase. Além disso, a presença, no livro, de outras referências explícitas ao universo estelar (Arcturo, Aldebarã, Ursa Maior etc) reforça a idéia de que se trata aqui, de fato, de uma alusão possível às constelações que formam o "céu negro".

Mas Drummond também se vale, com certeza, do que a expressão "Entre cão e lobo" sugere por si só, ou seja, a condição de *impasse* de um eu - e de uma poesia, já que, sobretudo de ambos, trata-a primeira seção - *acuado entre duas ameaças*. Isso, obviamente, não exclui o significado anterior, mas antes se articula com ele: do pessimismo e da falta de perspectivas associada à escuridão do "céu negro" decorreria

²⁷Op.cit.: 1141.

²⁸Id.ibid.: 55.

essa situação de impasse, condenando o eu lírico a “um imobilismo feito de inquietude”, de acordo com o verso de Hugo recolhido em 1952 por Drummond em seu diário íntimo, como a definição mais acabada de sua condição²⁹.

As razões históricas desse impasse foram esboçadas no capítulo introdutório, através das principais tendências que marcaram o contexto político-literário do pós-guerra e que acabaram por acuar o nosso maior “poeta público”, agora entediado diante dos acontecimentos, entre as ameaças representadas, de um lado, pelo dogmatismo ideológico decorrente da orientação jdanovista adotada pela política cultural do PCB no período; de outro, pelo esteticismo estéril e alienante em que redundaria a resposta dos neomodernistas de 45 às exigências de especialização do trabalho artístico então em curso. Vimos também de que modo esse impasse se cristaliza em atitude poética, ao acompanharmos de perto a transição encenada em *Novos Poemas* entre os derradeiros esforços de participação do poeta precário e a frustração absoluta do empenho participante que acabaria por redundar no imobilismo final das pedras, completamente absortas na reflexão sobre a forma estranha que lhes barra o caminho. Último poema da coletânea de 48, “O enigma” anunciava, assim, a condição, vista com Bernd Witte, do próprio intelectual moderno impossibilitado de agir, que o livro seguinte de Drummond trataria não de resolver propriamente, dado permanecer *enigma*, mas sim de *aclarar* em todas as suas implicações.

É, portanto, a partir do exame dessa condição do impasse, presente em vários dos poemas da primeira seção, que podemos alcançar o cerne do conflito encenado no livro de 51, do qual é possível derivar não só a *posição assumida pela subjetividade lírica em face do mundo*, mas também a *arte poética* e a *cosmovisão trágica* de *Claro Enigma*, além de outros aspectos temáticos e formais relevantes, tais como o uso recorrente do *paradoxo* (a contar do título) e demais figuras de oposição. Gostaria, assim, de começar tratando mais detidamente dessa posição da subjetividade e de sua condição de impasse à luz das indicações contidas no título do primeiro caderno.

²⁹ “Leituras. Pinço em Victor Hugo um verso que parece me definir: *Une immobilité faite d’inquiétude*. E outro, idem, em Mário de Sá-Cameiro: ‘Fartam-me até as coisas que não tive’. Aprendemos muito com aqueles que jamais souberam de nossa existência”. O *Observador no Escritório*, op.cit.: 99.

2.1. A TOTAL IMANÊNCIA NA NOITE

Apesar de ultrapassarem a língua, deixando a comunicação verbal para trás, tanto a tradução para a luz como a metamorfose para a música são atos espirituais positivos. Ao cessar ou sofrer mudança radical, a palavra presta testemunho de uma realidade inexprimível ou de uma sintaxe mais flexível, mais penetrante do que a sua própria.

Mas há uma terceira modalidade de transcendência: nela, a linguagem simplesmente cessa, e o movimento do espírito não produz nenhuma manifestação exterior de sua existência. O poeta mergulha no silêncio. Aqui a palavra delimita-se não com o esplendor ou com a música, mas com a noite.

George Steiner, *Linguagem e Silêncio*.

Começo, assim, por considerar um dos possíveis significados contidos no título do primeiro caderno, através da alusão aos referidos versos de Sá de Miranda. Como observei há pouco, a referência à completa escuridão do céu *negro* que envolve o sujeito lírico, no auge do meio-dia, diz de sua condição melancólica e pessimista, sem quaisquer perspectivas diante do real. Ela encontra sua confirmação no primeiro dos *poemas escuros*, instalado no pórtico do livro, que evoca justamente a *dissolução* do dia e a total imanência na noite do desengano.

“Dissolução” ilustra à perfeição o “ideal do negro” a que se refere Adorno como único caminho à disposição da arte moderna radical. “Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade”, diz ele, “as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deviam tomar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental”³⁰. É certo que os demais poemas escuros do livro encarnam o mesmo ideal, mas é principalmente em “Dissolução” que vemos se estabelecer, expressamente, a articulação íntima a que se refere o próprio Adorno entre essa arte sombria, a abstração, a pobreza e o silêncio³¹.

³⁰ Theodor Adorno. *Teoria Estética*, op.cit.: 53.

³¹ “O ideal do negro constitui, conteudalmente, um dos mais profundos impulsos da abstracção. [...] Na empobrecimento dos meios, que o ideal do negro, se é que não toda a objectividade, consigo traz, empobrece-se também o poetizado, o pintado, o composto; as artes mais progressistas impelem este empobrecimento até a beira do mutismo”. *Id. Ibid.*: 53-54.

Acompanhemo-la de perto.

Dissolução

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?

E nem destaco minha pele
da confluyente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carrega consigo
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.

Analisando a imagem recorrente da *noite* na fase da poesia participante, Gledson observou a dupla função que ela desempenha como “coisa objetiva e subjetiva, ao mesmo tempo empírica e expressiva das emoções do poeta”.³² Em *Claro Enigma*, entretanto, ela parece vigorar mais como expressão da subjetividade lírica (a exemplo de “Passagem da noite”, do livro anterior). Ou seja, para empregar a famosa expressão de Eliot, ela funciona como *correlato objetivo* das emoções do poeta. Muito

³²Op.cit.: 122.

embora ela pareça figurar em vários momentos como um dado exterior, é mais no sentido de indicar o desengano ou a falta de perspectivas do eu em relação à realidade. Assim ocorre em "A Máquina do Mundo", quando as formas pretas das aves que pairam no céu de chumbo vão-se "diluindo/ na escuridão maior, vinda dos montes/ e de meu próprio ser desenganado". Assim também ocorre em "Dissolução", onde a noite liga de tal modo a exterioridade à interioridade do eu lírico, a ponto dele não poder destacar sua pele da confluyente escuridão.

Além do desengano, há quem veja ainda no findar do dia de "Dissolução" uma metáfora para o envelhecimento, outro tema recorrente no livro, como bem comprovam os versos de "A Ingaia Ciência". O fato é que um significado não exclui o outro, tanto mais porque a *madureza* - "essa terrível prenda/que alguém nos dá, raptando-nos, com ela, /todo sabor gratuito da oferta/sob a glacialidade de uma estela..." - é focalizada justamente pelo ângulo da contradição irônica entre, de um lado, a amplitude do conhecimento e da experiência alcançada nessa fase da vida, pois ela "sabe o preço exato dos amores, dos ócios, dos quebrantos..."; e de outro, a perda das ilusões e dos horizontes, da espontaneidade dos gestos e da surpresa diante do mundo, que acaba por se converter "numa cela". Nesse sentido, a *madureza* é a justificativa natural para o desengano - valendo lembrar que, para a antiga teoria dos humores, essa seria a fase da vida que melhor corresponde ao temperamento *melancólico*³³. Essa justificativa natural, entretanto, não é o bastante para anular as motivações históricas da melancolia-dominante no livro, conforme veremos neste e em outros poemas.

Voltando ao poema de abertura, vale observar que a *dissolução* do dia (e das perspectivas diante do real) é *mimetizada* pela própria *sintaxe* do poema: à exceção da conjunção explicativa ("pois") na primeira estrofe e de "com ela" no início da segunda estrofe, que estabelece a conexão com a "noite" no final da primeira, inexistente no restante do poema uma hierarquia que defina os nexos subordinativos entre as demais estrofes. Ao invés da hipotaxe, temos uma lógica *paratática* ordenando as várias estrofes, como bem demonstra a recorrência do conectivo - e - no início (e às vezes no

³³Cf. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl. *Saturne et la Mélancolie: Études Historiques et Philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art* (trad. Fabienne Durand-Bogaert e Louis Évrard). Paris: Gallimard, 1989: 45.

meio) do 2º, 4º e 5º quartetos, além do verso final do poema. Nas demais estrofes, sequer um conectivo dessa ordem se mostra expresso. Pensando na relação existente entre uma e outra dissolução, vale talvez aqui algo do que observou Adorno sobre a “passividade suprema” de Hölderlin, cujo correlato formal é justamente a técnica da justaposição: deixada ao abandono, solta, a linguagem aparece abalada, indecisa, arruinada parataticamente, à medida da intenção subjetiva.³⁴

A mesma sugestão parte da sintaxe arruinada e indecisa do poema de Drummond, posta a serviço de uma atitude não menos passiva, que se evidencia desde os primeiros versos. Note, entretanto, que essa condição de *imobilismo*, *aceitação* e *entrega* diante da inelutável dissolução do dia (com tudo o que ela implica) parece beirar o *conformismo* - atitude bem distinta, portanto, daquela de *A Rosa do Povo*, onde, por cima do momento *negro*, ainda podia-se acenar com a utopia do claro dia espanhol ou de Stalingrado. Tudo parece decorrer da mais pura falta de ânimo ou vontade do sujeito *blasé* que assim se anuncia desde a epígrafe do livro e a quem simplesmente *não seduz* tatear sequer uma lâmpada que o ilumine em meio à escuridão, preferindo entregar-se de “braços cruzados” às figurações abstratas e evanescentes que emergem da noite (exterior e/ou interior). Nenhuma justificativa é evocada para amenizar o peso do conformismo, resgatando-o da aparente gratuidade.

É bem verdade que alguma resposta poderia ser encontrada na irreversibilidade do curso *natural* do dia, que chega mesmo a ser dotado de *vontade própria*, pois que a ele “aprove” findar. Contra ela, toda reação já se mostra previamente fadada ao fracasso, de onde a *aceitação conformada*. Mas o fato é o que o eu não chega a justificar o porquê de revestir a dissolução de suas perspectivas com o caráter inelutável de um fenômeno *natural*, redundando em atitude completamente desenganada. Veremos, entretanto, que essa tendência à *naturalização* comparece em outros momentos do livro, evidenciando-se como consequência da recusa melancólica de agir. Como já ocorre, de certo modo, aqui, através dessa metáfora natural, a História é dotada de total *autonomia* diante de um eu que, de “braços cruzados”, se

³⁴ Cf. Theodor Adorno. “Parataxe”. *Notes sur la littérature*, op.cit.: 335. Vale ainda lembrar aqui a definição dada por Ross Chambers à *parataxe* como “princípio de desordem textual”. *Mélancolie et Oposition*, op.cit.: 120.

recusa a interceder no curso daquela, por conta da frustração participante. Ora, essa intervenção seria o modo de imprimir um rumo aos acontecimentos, ou seja, de fazer propriamente a História, mas na medida em que ele se furta ao seu papel de sujeito histórico, ela tende a se emancipar de sua vontade e passa a desenhar um padrão prefigurado³⁵, encarnado aqui pelo transcorrer “natural” do dia.

O leitor que passa da epígrafe do livro aos primeiros versos de “Dissolução” parece ver confirmada, assim, a aparente gratuidade do tédio que assola o eu lírico em face dos acontecimentos - aparência que mais de um intérprete trataria logo de generalizar para o livro todo ou mesmo para toda a fase de *Claro Enigma*. Isso não quer dizer que não haja, por trás dessa aparência gratuita, razões significativas, conforme vimos a propósito da epígrafe, que os demais poemas do livro tratarão de aclarar, acabando assim por converter o conformismo em “desengano viril” - de acordo com a expressão empregada por Alfredo Bosi para caracterizar o ato de recusa do caminhante diante de “A Máquina do Mundo”.

Por ora, entretanto, Drummond parece apenas preocupado em apresentar essa condição *noturna* a que se encontra relegada a subjetividade lírica e que persistirá ao longo do livro, deixando para os demais poemas a tarefa de explicitar as razões e implicações disso. Talvez mais do que apresentar, ele queira *flagrar* o momento exato em que o eu lírico se abandona a essa condição (tal como o fizera em “Pequeno mistério policial”), à medida em que vê suas expectativas e esperanças dissolverem-se na noite, ao mesmo tempo que se entrega a toda uma “ordem outra de seres e coisas não figuradas”, entre as quais incluem-se, decerto, o produto da imaginação, da reflexão, do devaneio ou do sonho, de que se alimentam muitos dos demais poemas do livro, como “Ser” e “Contemplação no banco”, entre outros.

A toda essa outra ordem de seres e coisas volta a se referir a terceira estrofe, como as “povoações [que] surgem do vácuo”, no momento em que, “vazio de quanto amávamos”, o céu se torna mais vasto. Na medida em que se alimentam do vazio

³⁵Sigo, aqui, a lógica da argumentação de Roberto Schwarz a propósito de uma obra bem distinta (*A Metamorfose kafkiana*), mas na qual também se verifica a *naturalização* da História em Mito. “Uma barata é uma barata é uma barata”. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1965.

deixado pela perda de tudo que se amou, tais povoações parecem ser produto da imaginação melancólica. Como diz Starobinski, o "excesso de imagens e o vazio dependem ambos do excesso de humor melancólico. Este se dirige naturalmente aos extremos que alterna ou mesmo faz coexistir de maneira surpreendente"³⁶. E veremos logo como o eu melancólico de "Dissolução" oscila ou "hesita" entre esses extremos.

Antes, é preciso observar que a referência ao céu e às povoações nascidas do vácuo talvez responda pela incidência de *imagens aéreas* dominantes em todo o livro, ligadas ao *universo estelar e constelar* - visíveis só mesmo à noite - e à idéia de *vaporização, evanescência*, em suma: de *dissolução*³⁷. Imagens que, conforme vimos com Chambers, são conaturais à visão de mundo do melancólico.

Mirella Vieira Lima já ressaltou a importância da incidência das *imagens celestes* na poesia de Drummond, embora tendo mais especificamente em mira a lírica amorosa³⁸. Ainda assim fala, em geral, em um "movimento de abstratização" presente em *Claro Enigma*, que se evidencia em certas escolhas lexicais e na configuração de imagens como, precisamente, as já citadas "povoações surgidas do vácuo" - ligadas a outras afins, como as "campinas de ar"-, que "passam a integrar uma poesia cogitativa feita a partir de um exercício de inteligência caro à poética de Valéry" e que parecem "advir de um processo de valorização da interioridade já anunciado nos

³⁶ Jean Starobinski, *Montaigne em Movimento*, op.cit.: 32.

³⁷ Veja-se, nesse sentido, a incidência de vocábulos como: "correndo e secando pelos ares", "evapora", "bruma", "esfuma", "pássaro", "peso celeste", "vento", "vão limitado", "sopro", "anjo", "canto do ar", "pombas", "ruflo", "vazio mais branco", "recuam para a noite", "constelam", "suspiro sem paixão", "brisa", "nuvem", "objeto de ar", "abstrato", "hálito", "pulverizado", "estampa vaga no ar", "arco-íris", "claro estoque de manhãs", "vento", "escultura de ar... nua e abstrata", "dia vasto", "incorpóreo", "coisas diluculares", "dissolvendo", "desorbitado", "efígie lunar", "abstrair o maciço", "raios", "ignota região lunar", "radiosamente", "fumaça", "treva", "abstratas ao luar", "dissolvem noutras absurdas figurações", "Arcturo", "astros", "lunar", "céu", "resplandece", "brisa marinha", "ave de rapina", "nuvens", "sombra azul da tarde", "luz crepuscular", "águia, vôo, céu flamante, "oscila no espaço", "roreando a manhã", Aldebarã, "éter", Ursa Maior, "campinas do ar", "flutuávamos", "treva do vale", "baixar o céu", "chuva monorrítmica", "circunvoando", "baixou dos ermos", "colcha de neblina", "sol preto", fantasma, gasoso, fecho da tarde, aves, pairassem" desvanecida a treva espessa", "dor do espaço e do caos e das esferas", "risco de pombas".

³⁸ Escorando em Frye (*The Great Code*), a intérprete resalta o valor simbólico dessa imagística celeste que, de acordo com uma longa tradição, representa a "boa natureza" e a perfeição que o eu lírico drummondiano buscava alcançar através da vivência amorosa. Cf. Mirella Vieira Lima, *Confidência Mineira*, op.cit.: 13ss.

versos finais de 'Desaparecimento de Luísa Porto' ³⁹. De fato, na medida em a subjetividade lírica vê suas perspectivas dissolverem-se diante do real, a tendência é voltar-se para a *noite interior*, de onde, inclusive, decorrerá muito da feição hermética e paradoxal dessa poesia. Isso não implica, necessariamente, escapismo, como se apressariam em supor aqueles mesmos intérpretes que buscam na epígrafe valeryana a prova cabal da alienação do poeta diante do real.

Contrariando essa suposição apressada, atente-se ao que dizem a terceira e a quarta estrofes de "Dissolução". Nelas, o eu que indaga a si próprio se habita alguma das povoações criadas, afinal de contas, por força de sua própria imaginação, o faz motivado pela dúvida quanto à possibilidade de se deixar abandonar completamente aos devaneios. Mas logo em seguida, trata de responder negativamente a essa indagação: ao dizer que não destaca sua pele da confluyente escuridão, ele atesta a impossibilidade de abstrair da realidade de sua condição pessimista, mergulhada na mais completa escuridão do desengano, para evadir-se no mundo dos sonhos e fantasias que ele próprio criou. Não por acaso, na seqüência da estrofe, ele fala de um "fim unânime", que "concentra-se e pousa no ar", qual uma nuvem negra encobertando a visão das tais povoações imaginárias. O "Hesitando.", isolado numa só oração, no final do verso, diz do modo *temeroso* com que se anuncia esse "fim", marcando aquela oscilação vista há pouco com Starobinski como típica do melancólico, deslizando entre o excesso de imagens (ou povoações) criadas por sua imaginação, num convite à evasão, e o vazio de sua condição noturna, marcada pelo desinteresse generalizado, pela descrença absoluta e pelo pressentimento de um fim unânime, que acabará por dominar daí para o final do poema (e no livro todo).

A total imanência na noite do pessimismo e do desengano, sem qualquer possibilidade de evasão e sob a ameaça do fim pairando no ar, parece, apesar de tudo, trazer um certo alento, na medida em que, de acordo com a estrofe seguinte, liberta o sujeito lírico da opressão causada por "aquele agressivo espírito que o dia carrega consigo". Todavia, a "paz" alcançada à custa dessa libertação é feita de destroços - que encontram reforço na sintaxe arruinada pela ordenação paratática de que falei atrás. Não há, portanto, compensação alguma, tal como a "terrível prenda"

³⁹Id. *ibid.*:121.

de “Ingaia Ciência”, cujos ganhos alcançados com a maturidade não servem absolutamente de reparo ao que se perdeu com ela. Assim também a *paz destróçada* que, lida à luz do contexto de gestação dos versos, parece ainda evocar, de pronto, os anos imediatos do pós-guerra, nos albores da guerra fria.

É dessa condição totalmente noturna, melancólica, entre destroços da paz e sem qualquer possibilidade de evasão, traçada nas cinco primeiras quadras, que se alimentará a “rosa das trevas”⁴⁰, referida na sexta estrofe, reunindo todas as componentes do “ideal do negro”, vistas atrás, com Adorno:

Vai durar mil anos, ou
extinguir na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Lembrando o significado que ela costuma assumir desde o livro anterior, a rosa parece indicar tanto a própria poesia quanto o ideal (não só estético, mas também político-social) por ela acalentado: a rosa do povo era não só símbolo da comunhão socialista, mas também da poesia que a veiculava como ideal social. Se em “Dissolução”, a rosa se afigura “pobre” é porque ela define uma poesia carente de qualquer horizonte utópico. Carência absoluta e insuplantável, porque se, por um lado, o eu lírico, em virtude da frase interrogativa, parece ter dúvida quanto a duração dessa visão sombria, por outro, apressa-se logo em afirmar categoricamente que a “rosa das trevas” é “definitiva”, eliminando por completo a possibilidade de um novo ideal social, um novo *amanhecer* que seria anunciado pela “cor do galo”, como aquele que despontava, para além da escuridão do presente de guerra e injustiça social, em tantos poemas da lírica de guerra dos anos 40.

Afora essa carência implícita nos versos, a pobreza da rosa é expressamente justificada na penúltima estrofe pelo desprezo a dois “instrumentos poéticos”⁴¹ essenciais, sem os quais não parece haver criação possível. O primeiro deles é a “imaginação”, tida como “falsa demente”, o que vale dizer que, para Drummond, a idéia corrente da fantasia como negação do real ou do existente é mera e enganosa

⁴⁰ A expressão é de Francisco Achcar.

⁴¹ É Gledson (op.cit.: 215) quem a eles se refere nesses termos.

aparência⁴². Isso só faz reforçar o quão ilusório é buscar na imaginação uma forma de alheamento da dor e do real, justificando o porquê dele não se abandonar àquelas figurações que via surgir do vácuo.

Além da imaginação, o desprezo se estende a outro instrumento poético ainda mais essencial: a própria "palavra", atestando a opção pelo silêncio ("calamo-nos") que é a "expressão eloqüente do estado de solidão", como diria Benjamin a propósito do herói trágico, mas que pode se aplicar aqui, tendo em vista a condição de isolamento a que se encontra relegada a subjetividade lírica. Afastado da comunidade dos homens, não há, de fato, comunicação possível, de modo que a palavra torna-se ociosa. Mas há outra razão alegada explicitamente nos versos: o silêncio é a resposta possível do eu desenganado a um mundo definido, paradoxalmente, por seu "perene trânsito", no qual, sobre o qual e contra o qual, deduz-se, nada se pode afirmar em definitivo, já que o próprio *dever* tratará de desmenti-lo.

Com o desprezo lançado à imaginação e à palavra (ou mesmo ao ideal utópico, que não deixa de ser produto da primeira), pouco ou nada resta em termos de produção e manifestação exterior do espírito. Daí porque "Dissolução" encerra-se afirmando a anulação da *alma* em benefício do *corpo*.

Anos antes, em um dos poemas de *Brejo das Almas*, a impossibilidade de sublimar os desejos frustrados levava Drummond a se rebelar contra o corpo, xingando "o que nele é corpo e nunca será alma". Agora, é contra a alma que ele se rebela, reafirmando, assim, mais uma vez, o apego à imanência e a recusa à transcendência. Se toda uma concepção transcendentalista da tradição filosófica, platônica, neoplatônica, e cristã sempre reconheceu, negativamente, no corpo o domínio do

⁴² Veja, nessa linha, o que observa Adorno sobre a imaginação ou fantasia: "Se tudo nas obras de arte, e mesmo o mais sublime, está encadeado ao existente a que elas se opõem, a fantasia não pode ser a simples faculdade de se subtrair ao existente ao pôr o não-existente como se existisse. A fantasia rejeita antes o que as obras de arte absorvem no existente, em constelações, mediante as quais elas se tomam o outro do existente, mesmo que seja apenas através de sua negação determinada. Se se procurar, como dizia a teoria do conhecimento, fazer uma idéia, numa ficção fantasiante, de um qualquer objeto puramente não existente, nada se produzirá que, nos seus elementos e mesmo nos momentos de seu contexto, não seja reduzível a um ente qualquer. Só sob a influência da empiria total é que aparece o que a esta se opõe qualitativamente, mas apenas como um existente de segunda ordem, conforme o modelo do primeiro. Somente mediante o ente é que a arte se transcende em não ente; de outro modo, ela torna-se a projeção impotente do que de qualquer modo é". *Teoria Estética*, *op.cit.*: 197.

transitório, das imperfeições, dos enganos, dos tormentos e do aprisionamento da alma, Drummond parece reverter para esta última as limitações e o peso dos tormentos, pois liberto da alma, o corpo torna-se “suave”. Ainda em outro poema da primeira seção, o “homem futuro” idealizado em “Contemplação no banco”, traz, entre outros atributos, justamente a capacidade de “compreender com todo o corpo”, para além da “minúscula região do espírito”, reiterando, assim, a concepção materialista expressa no verso final de “Dissolução”, que parece aproximar Drummond do amigo Bandeira, em poemas como “Arte de Amar”, “Boi Morto” e o excepcional “Momento no Café”, no qual saúda “[...] a matéria que passava/Liberta para sempre da alma extinta”⁴³.

Na “metafísica imanente” de Schopenhauer, o corpo, “ponto certo” de entrelaçamento da experiência exterior e interior, afirma-se como ponto de partida e foco do conhecimento filosófico, deslocando, desse modo, o eixo da filosofia e da metafísica, do “espiritual” e do “intelectual” para o concreto. Afinando-se com o ensinamento de filósofo da dor - cuja influência decisiva em *Claro Enigma* deixa-se flagrar de forma mais explícita nos versos finais de “Relógio do Rosário” -, Drummond opta, assim, também por tomar o partido da *concretude*, do que - segundo a ótica platônica e cristã, tão marcante na tradição da lírica ocidental - de mais imperfeito, precário e provisório define o homem, tal como o mundo - “perene trânsito” - em que ele se insere.

⁴³Ver, sobre o materialismo da visão de Bandeira, no caso de “Momento no Café”, a análise de Carpeaux. “Ensaio de Exegese de um Poema de Manuel Bandeira”. In Sônia Brayner (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL/MEC, 1980. Col. “Fortuna Crítica”. No de “Boi Morto”, a de Davi Arrigucci Júnior, “Entre os Destroços do Presente”. *Humildade, paixão e Morte: a Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990: 243-246.

2.2. ENTRE O TALVEZ E O SI

Além da relação com o “céu negro”, atestado pela dissolução do dia e a total imanência na noite no poema anterior, vimos que o título da primeira seção, “Entre cão e lobo”, pode ser tomado, também, no sentido de figurar o impasse a que se encontra relegada a subjetividade lírica de *Claro Enigma*. Tema recorrente no livro, essa condição de impasse aparece melhor configurada em poemas como “Legado”:

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e na te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar taciturno entre o talvez e o si.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

Francisco Achcar demonstrou como esse soneto é construído à contrafação do *topos* clássico da *perenidade da poesia*, lugar-comum com que o poeta afirma a garantia da imortalidade dos seres e coisas tocados pelo seu canto, contra a perecibilidade do tempo, mas que é negado e ironizado aqui por Drummond. Segundo o crítico, a *recusatio* irônica do poeta itabirano não foi devidamente compreendida por seus intérpretes, lembrando justamente a já citada crítica de Haroldo de Campos ao poema, visto como instância do “tédio alienante” anunciado pela epígrafe valeryana do livro. Ao censurar Drummond por reescrever a famosa e revolucionária pedra modernista em “polida e castiça chave-de-ouro”, Campos não estaria levando em conta o uso deliberadamente irônico que Drummond faz de todo o convencionalismo do poema - a chave-de-ouro, o verso alexandrino, as rimas convencionais, o tom “elevado”, o fraseado e o léxico castiços. De modo que, como nota Achcar, não se trata aqui de ingênuo neoclassicismo, a exemplo de muitos dos poetas da “geração de 45”: “o próprio virtuosismo”, diz ele, “e o famoso *humour* de Drummond, que não fora antes um modernista ingênuo, deve afastar a hipótese de qualquer neoparnasianismo

desprevenido. Parece ser antes um caso de ironia estilística - tom, forma e linguagem solene fazem mais inesperada e destoante a ruptura com um dos *tópoi* mais grandiosos da 'grande tradição'. O parnasianismo, a que o poema alude formalmente, foi um arremedo algo cômico dessa tradição; mas se não atingiram a *gloire ardente du métier*, os parnasianos lograram algumas pequenas glórias de certa perícia artesanal hoje quase extinta. O poema de Drummond se beneficia desse artesanato e faz dele a trama de um contexto sobrecarregado de estilemas 'clássicos'. Aí, a grande ironia é a visão desidealizada do trabalho do poeta - o glorioso *monumentum* vira 'uma pedra no meio do caminho', ou pior: 'uma pedra em meio do caminho'. Se não temos aqui o *omnis moriar* de Bandeira, temos pelo menos algo como - sempre alterando os termos horacianos - *multa pars mei morietur*.⁴⁴

Veremos adiante, ao tratar da poética do livro, como a alusão formal ao parnasianismo reaparece com frequência, devendo ser compreendida à luz do contexto estetizante da "geração de 45". Por ora, cabe insistir um pouco mais na natureza do "Legado" a que alude o título e que assume, primeiramente, a forma de uma indagação pela lembrança a ser deixada pelo poeta ao país que lhe deu tudo quanto sabe e sente. Tal indagação reaviva aqui o sentimento de dívida que sempre marcou a atitude do poeta consciente de seu papel social, tendo-o impelido à atitude participante dos anos 40. Em escala ampla, ela pode mesmo ser vista como variante explícita daquele senso de missão que, segundo Antonio Candido, sempre norteou uma literatura empenhada como a nossa.

Note entretanto que, à indagação do eu pela lembrança a ser *legada* ao país natal, denotando esse sentimento de dívida, segue, em contrapartida, o esquecimento a que foi *relegada* sua "incerta medalha" na "noite do sem-fim" (como a escuridão absoluta do desengano em "Dissolução"), de onde a ironia presente nos versos e reiterada ainda mais pela referência expressa à irrisão do riso lançado sobre seu nome.

⁴⁴ As expressões latinas referem-se, como variações, às passagens do poema horaciano de encerramento dos *Carmina* I-III, que é o grande exemplo do topos clássico da perenidade da poesia. São elas: *Exegi monumentum* ["Construí um monumento"]; *non omnis moriar* ["eu não morrerei todo"] e *multaque pars mei vitabit Libitinam* ["grande parte de mim se salvará da morte"]. Achcar analisa a persistência da tópica em nossa tradição, inclusive nos momentos em que ela parece ser ironizada ou recusada, como no Bandeira de "A morte absoluta" ou no Drummond de "Legado". Ver a respeito toda a parte III, "Lírica e imortalidade: *exegi monumentum*" de Francisco Achcar, *Lírica e Lugar-comum*, op.cit.: 151 ss.

A “*incerta medalha*” demonstra bem que o eu lírico não guarda ou jamais guardou qualquer ilusão quanto à validade e permanência de algum reconhecimento público que ele tenha porventura alcançado, tanto que acabou por sucumbir ao esquecimento. “E mereço esperar mais do que os outros, eu?” - indaga, na sequência do poema, embora já ciente da resposta desenganada.

Essa visão desenganada com relação ao reconhecimento público encontra reforço nos já mencionados “Apontamentos literários” de *Passeios na ilha*, a respeito das oscilações constantes da “bolsa de valores intelectuais”, tão “emotiva e calculista, como todas as bolsas: se hoje temos talento; amanhã não mais; se éramos bons poetas em determinadas circunstâncias, em outras, somos demasiadamente herméticos ou vulgares; demasiadamente comprometidos pelo nosso individualismo ou nosso socialismo...O público não nos decifra: apóia ou despreza, simplesmente”. Desprezo que ainda vemos ecoar na já mencionada irrisão do riso lançado a seu nome nos versos acima. Decerto, muito dessa visão pessimista a respeito da volubilidade do público foi motivada pela recepção hostil com que contou o poeta nos anos 50, notadamente em virtude de sua desistência poético-participante e sobretudo por parte daqueles *passionais da poesia social* a que se refere o poeta no ensaio sobre Facó.

A consciência dessa oscilação da bolsa de valores intelectuais, que ora premia ora despreza e esquece, determinarão uma atitude equivalente do eu lírico em face do mundo, marcada pela reciprocidade do *desengano*, que é reiterada pelo uso do pleonasma:

Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar taciturno entre o talvez e o si.

Diante de um mundo que se afigura tão instável e volúvel, o eu acaba por adotar uma atitude correlata, com a oscilação de Orfeu, a “vagar taciturno entre o talvez e o si”. Ela tem parentesco naquela indecisão tributada à classe média, que, de pura indecisão, Drummond converteria positivamente em atitude armada, alerta e desconfiada. Assim Orfeu, que se era capaz, de acordo com o que reza o mito, de seduzir monstros e criaturas infernais com sua música (salvando, mais de uma vez, os argonautas das ameaças e ciladas com que se deparavam em sua viagem), agora revela-se totalmente descrente quanto à capacidade da poesia de domesticar as ameaças do presente, de

cativar os monstros atuais, levando, com isso, à recusa em legar qualquer espécie de lenitivo, de consolo ou esperança - como outrora fizera, em meio à guerra, com a utopia luminosa e radiosa da "cidade do amanhã" e do "claro dia espanhol" - às dores de um mundo insensível ao canto, que o condenou ao esquecimento:

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

Ao contrário, a única coisa que lhe é possível legar ao país que lhe deu tudo é o próprio impasse a que o relegou o mundo, já que tudo mais se "esfuma". Reafirma-se com isso o paradigma representado pela famosa pedra modernista - já evocado em "O Enigma" para simbolizar, conforme vimos, a condição do intelectual moderno impossibilitado de agir e que reaparecerá, novamente, ao final do livro de 51, nos famosos versos de "A máquina do mundo", com o caminhante adotando idêntica postura oscilante. Esse paradigma, inclusive, seria lembrado pelo próprio Drummond como representativo de todo *Claro Enigma*, em uma das dedicatórias em versos do livro, endereçada à amiga Zu e incluída em *Viola de Bolso*:

Querida amiga Zu - meu claro enigma
é algo obscuro, como aliás convém:
das pedras do caminho paradigma,
meu coração te quer um grande bem.

O paradigma representado pela pedra, que obriga o caminhante a deter o passo e refletir sobre o obstáculo, condenando-o ao imobilismo, afirma-se na derradeira estrofe em contraponto à mobilidade do "passo caprichoso", reforçada pelo *enjambement* na passagem do 1º para o 2º verso do último terceto:

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

O passo caprichoso obviamente sugere autonomia e inconstância, independência e volubilidade de quem segue a seu bel-prazer, obediente apenas ao impulso do momento. Todavia, essa atitude autônoma refere-se a uma trajetória passada, pois o presente (da enunciação) se define pelo "vagar taciturno" de Orfeu, entre a indefinição ("talvez") e misantropia, o centrimento melancólico e silencioso em "si" contra o "ti" do mundo. Embora preserve a idéia de mobilidade, o vagar significa errar sem destino certo, mas não ao capricho da vontade. Uma errância similar à de

um fantasma, se consideramos ainda a idéia de “vago” contida no verbo, além do “taciturno”. O eu também se *esfuma*, como tudo o que marcou sua trajetória caprichosa, restando apenas a “pedra que havia em meio do caminho”, que constituirá seu único *legado*, não só em virtude da polêmica em torno do famoso poeminha modernista, que entrou para a história do movimento, mas também por figurar paradigmaticamente a idéia de obstáculo e a situação de imobilismo e impasse que se reafirmam igualmente aqui, como condição final do poeta e de sua poesia, a despeito da depuração estilística e convencional processada. Ou melhor, ao ser vertido ironicamente em português castiço e encerrado em chave de ouro alexandrina, o obstáculo representado pela pedra, além de figurar a imagem desidealizada do trabalho poético, como quer Achcar, parece ainda representar o verdadeiro *encalhe* estetizante em que se converte a poesia quando reduzida ao silêncio, destituída de um impulso utópico que alimente o anseio de comunhão social. Encalhe em que desembocou a lírica moderna com a geração de 45, mas do qual Drummond acaba por se furtar na medida mesmo em que figura a atitude estetizante nesses termos, justificando-a ainda como consequência dramática da incompreensão e do fracasso de seu anseio de comunicação e comunhão social - lembrando que o fracasso (*échec*) é, para Sartre, o único meio de participação à disposição da poesia⁴⁵ -, redundando na atitude oscilante, melancólica e fantasmática de Orfeu, a “vagar taciturno entre o talvez e o si”.

Nessa oscilação, evidenciam-se aquelas duas ameaças - historicamente fundamentadas na primeira parte do trabalho - que vimos há pouco responder pela situação acuada (“Entre Cão e Lobo”) da subjetividade lírica e que reaparecerá com força em dois outros poemas examinados a seguir, a fim de configurar a poética subjacente ao livro.

⁴⁵ *Que É Literatura?* São Paulo: Ática, 1993: 31-32 (n4).

A POÉTICA DO IMPASSE:
ENTRE O LAMENTO, O TÉDIO E A AGRESSÃO

A condição acuada da subjetividade lírica, que se afirma no título do primeiro caderno e confirma-se no impasse final de "Legado", reafirma-se nos poemas dedicados à poética subjacente a *Claro Enigma*. Muito embora seja "Oficina irritada" o que mais especificamente se ocupa disso, há outros dois que permitem melhor precisar essa arte poética: "Remissão" e "A tela contemplada". Juntos, os três poemas ajudam a conceber não só a guinada operada na arte poética de Drummond com o livro de 51, mas também as razões que a motivaram, a condição a que elas relegaram o poeta e, por fim, a concepção e o objetivo visado por essa nova poética, tendo em vista a relação com o leitor. Começo por "Remissão".

3.1. ENTRE O LAMENTO E O CONTENTAMENTO DE ESCREVER

REMISSÃO

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto de vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? Perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo do teu ser?

Mais uma vez, Drummond emprega aqui uma estratégia dramática recorrente na sua obra, a que já tive oportunidade de me referir: a *personificação do eu* (Merquior) ou *diálogo a um* (Sant'Anna), através do qual o eu se desdobra em um tu, a fim de encenar uma dualidade ou conflito de posições diante de um mesmo problema, que no caso em questão, diz respeito às vicissitudes de sua poesia, sintetizadas já na estrofe de abertura do soneto. Nela, o sujeito lírico, partindo da identificação de sua fonte de inspiração poética, reconhece, em seguida, certa mudança operada em sua poesia, que parece ser decorrência do tipo de acolhida ou destinação pública que lhe foi dada. Ou seja, arraigada ao solo da "memória", que retém o mais significativo de toda uma história de vivências do sujeito lírico, essa poesia acabou por servir de alimento ou regozijo a "vulgares" que a popularizaram ou - significado mais provável do termo - *baratearam-na*, muito possivelmente porque incapazes de compreender ou respeitar seu real significado ou valor. Melhor ainda: porque incapazes de respeitar a *sutileza* com que o sujeito lírico, de acordo com os versos finais, *interpretava o "tempo em suas formas breves ou longas"* - o que vale dizer que interpretava via poesia, pois as formas breves e longas do tempo referem-se também ao ritmo poético. A consequência disso é que a poesia acabou por se "engastar" numa "coisa fria". Ressalte-se aqui o peso do verbo *engastar*, que, em se

tratando de poesia, remete de pronto ao *preciosismo da ourivesaria parnasiana*, como evidente *reação ao barateamento* a que foi sujeitada pelos “vulgares”. Dentro do mesmo universo de referência, a “coisa fria” parece qualificar não só o efeito que essa poesia passa a produzir sobre o leitor, como também a atitude *impassível* do poeta-ourives, alheio à realidade social do tempo e voltado apenas para o *encastamento* de sua *joalheria verbal*.

Essa impassibilidade, entretanto, acaba sendo ameaçada pela evocação da “vida e seus pesares” com que o *tu* a quem se dirige o *eu* busca justificar a frieza em que redundou sua poesia. Justificada nesses termos, a poesia tende a se converter em *elegia*, expressamente referida no segundo quarteto do soneto. Como é freqüente nesse gênero ou modo *lutuoso* de expressão poética, não raro vertido em tom formal ou cerimonioso - como, de fato, ocorre nos versos acima -, o *lamento* caminha num sentido que vai da *dor* ou *arrependimento expresso* à *consolação* pela experiência da perda⁴⁶. Assim, no soneto acima, enquanto o *tu* permanece *preso à dor* e o *lamento* pelo destino dado à sua poesia, o *eu* incumbir-se-ia da tarefa da *consolação*, argumentando contra o pesar do primeiro nas estrofes seguintes.

O contrargumento do *eu* pode ser sintetizado nos seguintes termos: na medida em que as vicissitudes de sua poesia condenaram-no a abstrair do “tempo e suas formas breves ou longas que sutil interpretavas”, redundando no “*exílio das palavras*”, dissipar-se-ia com ele o “*travo amargo nos cantares*”. Assim, ao invés do pesar, dissipado junto com o que o causou, restaria apenas o “*contentamento de escrever*”, o prazer que se esgota no ato puro e simples da escrita, já que nada resta do que é escrito.

A mesma lógica de justificação, como se deve saber, está na origem do movimento parnasiano, surgido sobre os escombros das ilusões revolucionárias de 48, buscando no enclausuramento da torre de marfim, no apego estetizante à forma artístico-literária ou a temas alheios à realidade sócio-política da época, uma meio de reação ou negação dessa mesma realidade. Com base em lógica ou princípio similar é que o *eu* - tão cioso da nobreza do ofício poético, dado o modo como o concebe e

⁴⁶ Sobre o gênero, ver T.V.F. Brogan, Peter Sacks & Stephen E. Henderson. “Elegy” in Alex Preminger and T.V.F. Brogan (eds.). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993: 322-325.

a altivez arrogante com que se refere aos leitores, desprestigiando-os como “vulgares” - busca convencer um *tu* ainda tão preso ao lamento, ao trabalho de luto pela destinação de sua poesia, a abstrair da dor junto com os motivos que a causaram. É nesse sentido que se pode entender a remissão do título, termo que remete não só à idéia de perdão de uma falta ou de uma dívida, como também à de um *lenitivo*, *alívio* ou *consolo* de um sofrimento - no caso, causado pelas vicissitudes de sua poesia.

Argumentando contra seu próprio pesar, o sujeito lírico busca aliviar o sofrimento e superar o conflito que literalmente o *divide* em dois, conciliando-se consigo mesmo e alcançando, assim, a tão almejada *impassibilidade*, que não esconde sua reserva de *conformismo*. Impassibilidade que chega a aparecer como uma “aspiração” no horizonte (negro) de *Claro Enigma*, como bem demonstra aquela “fiel indiferença” de que rezam os versos do final da primeira seção. Por ser ainda uma *aspiração*, é certo, essa indiferença não se consumou de todo. O mesmo ocorre em “Remissão”: na medida em que subsiste o pesar, ocasionando a cisão conflitante do sujeito lírico, a atitude impassível e puramente estetizante não se consuma de modo pleno, e é bom que assim o seja, porque o conflito resgata a subjetividade lírica da alienação do “exílio das palavras” e do consolo conformista do puro e simples “contentamento de escrever”.

3.2. UT PICTURA POESIS

O risco do esteticismo alienante, tendo entre nós por referência mais imediata o legado parnasiano, comparece novamente em outro dos poemas de *Claro Enigma*, que ajuda a melhor compreender a poética subjacente ao livro:

A TELA CONTEMPLADA

Pintor da soledade nos vestibulos
de mármore e losango, onde as colunas
se deploram silentes, sem que as pombas
venham trazer um pouco de seu ruflo;

traça das finas torres consumidas
no vazio mais branco e na insolvência
de arquiteturas não arquitetadas,
porque a plástica é vã, se não comove,

ó criador de mitos que sufocam,
desperdiçando a terra, e já recuam
para a noite, e no charco se constelam,

por teus condutos flui um sangue vago,
e nas tuas pupilas, sob o tédio,
é a vida um suspiro sem paixão.

A contar do título, é patente nos versos acima a aproximação com a pintura, podendo-se lembrar aqui a conhecida fórmula horaciana do *ut pictura poesis* ou mesmo a ainda mais antiga comparação que faz da pintura poesia muda, e desta, imagem falada⁴⁷. Essa aproximação revela mais um elo de ligação com a poética parnasiana, votada sobretudo para a plasticidade do verso - nisso, fiel também ao velho preceito horaciano⁴⁸. Em se tratando de um soneto, vale ainda lembrar a mudança "pictural" operada no gênero pelos parnasianos, adotando uma estrutura que Antonio Candido denominou "de quadro" - "estrutura de obra plástica fechando em si mesma um universo completo". Com isso, nota ainda o crítico, "o soneto pictórico dos parnasianos (como os de Heredia) chega de fato às conseqüências últimas e de certo modo naturais, ao encerrar hermeticamente um pedaço do mundo ou da vida na miniatura dos quatorze versos, como certos pintores encerravam num reflexo polido dum pequeno espelho, ou num caixilho de janela, trechos autônomos do exterior."⁴⁹

Se é válida, no soneto acima, a correspondência entre poesia e pintura, é natural que essa equivalência se estenda também à figura do poeta. E é justamente isso o que não só o leitor, mas o próprio eu-poeta contempla na tela do poema: a sua imagem projetada ou *desdobrada* na figura de um pintor, graças mais uma vez à estratégia de *personificação dramática*, que lhe permite ver-se como que *de fora*. A imagem que lhe devolve a tela é a de um pintor votado à solidão e ao silêncio que envolvem um cenário de pura suntuosidade. Se, por um lado, faz lembrar os interiores

⁴⁷ Ver a respeito Mario Praz. *Literatura e Artes Visuais* (trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1982, cap.1, "Ut Pictura Poesis".

⁴⁸ Cf. Stephen A. Larrabe, T.V.F. Brogan e Wesley Trimpi. "Ut pictura poesis" in Alex Preminger and T.V.F. Brogan, *op.cit.*: 1340.

⁴⁹ Antonio Candido. "A vida em resumo". *O observador literário*. In. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992: 138.

metafísicos de de Chirico⁵⁰, por outro, esse cenário não está longe dos ambientes requintados e hermeticamente fechados dos parnasianos, a exemplo do palácio tumular de "Fantástica", de Alberto de Oliveira. Em estudo magistral dedicado a esse poema⁵¹, Antonio Candido demonstrou como a criação de ambientes suntuosos mas desvitalizados como esses atendem ao preceito parnasiano da *arte-pela-arte*: imerso num silêncio de morte e numa atmosfera de irrealidade, o menor indício de vida e natureza é abolido aqui para criar um mundo cerrado de pura artificialidade, dada pelo acúmulo de ricos artefatos que ajudam a servir de *defesa contra o mundo exterior*. Trata-se, em suma, do interior da própria "torre de marfim", espaço alternativo e autônomo criado pela arte, onde a pompa dos *artefactos* está em correlação direta com a dos vocábulos.

Algo dessas considerações permanece vigente no caso de "A tela contemplada", onde o suntuoso do cenário é dada pelas torres, colunas e mármore. Em estreita sintonia com ele, há também a adoção de vocábulos raros, como "soledade" e "silentes", bem ao gosto parnasiano, herdado por muitos dos poetas da geração de 45, conforme vimos na primeira parte do trabalho, ao tratar da discussão promovida por eles em torno da maior ou menor poeticidade dos vocábulos. Aqui, também, toda e qualquer sopro de vida é abolido, na medida em que sequer as *pombas* vêm trazer "um pouco de seu rufo". É bem verdade que o cenário não é um espaço fechado, mas sim uma *zona intervalar* entre exterior e interior representada pelos "vestíbulos". Não se trata ainda do interior da torre de marfim, mas de sua porta de entrada.

Volto ainda à estratégia de personificação dramática. Vimos no poema anterior com que finalidade Drummond operava o desdobramento da subjetividade lírica: enquanto o eu adotava uma postura mais conformista, afirmando o contentamento

⁵⁰ É Merquior quem assinala as afinidades do soneto com as telas de Chirico e Delvaux. Obviamente, o crítico tem em mente aqui o primeiro de Chirico, o dos interiores "metafísicos" e do "deserto melancólico das praças", como diria Murilo Mendes em um de seus *Retratos Relâmpagos*. Soma-se ainda aqui, como traço afim ao Drummond de *Claro Enigma*, o *hermetismo*, que leva à idéia do quadro como um enigma de impossível resolução, indicado já no título de muitas de suas pinturas (*O enigma da fatalidade, O enigma da chegada e a tarde ...*).

⁵¹ Antonio Candido. "No coração do silêncio". *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1986: 54-67.

puro e simples de escrever, o *tu* mostra-se ainda preso ao lamento e ao trabalho de luto pelas vicissitudes de sua poesia, convertendo o canto em elegia. Ora, em “A Tela Contemplada” parece ocorrer uma *inversão das posições*, como se o poeta buscasse *flagrar pelos dois lados a mesma situação conflitiva que o divide entre o risco do conformismo e o lamento*. Agora, é o *eu* quem parece *lamentar a condição do tu*, imerso na solidão e no silêncio, na qualidade de um pintor votado a uma arte suntuosa, mas vã, porque desvitalizada e (de acordo com o segundo quarteto) destituída do poder de *comoção*, que acaba por se dissolver no nada, por se consumir “no vazio mais branco e na insolvência das arquiteturas não arquitetadas”. É como se a subjetividade lírica cindida, convencendo-se do “*exílio das palavras*” a que foi relegada, buscasse compensar a dor e o lamento pelas vicissitudes de sua poesia através daquele “*contentamento de escrever*” a que aludia a proposta conformista do *eu* ao *tu* no poema anterior. Mas o que o exílio revela aqui ao *eu* - o melhor, ao *tu*, dada a inversão das posições dialógicas - é que nenhum contentamento pode ser alcançado pela arte purista. Aliás, sentimento algum, pois como afirma o *eu*, “a plástica é vã se não comove”. Ao contrário, a única reação possível é o suspiro sem paixão do tédio que transparece no olhar que o pintor da soledade devolve ao seu observador e a nós, leitores.

Daí novamente o lamento do *eu*, evidenciado no vocativo (“ó”) dos tercetos, apelando a um *tu* que, de “*pintor da soledade*”, depois rebaixado à condição de “*traça das finas torres consumidas*” (se considerarmos a ambigüidade do termo no segundo quarteto), é, agora, nomeado como um “*criador de mitos, que sufocam*”. Embora seja ainda produto da criação da subjetividade lírica e não algo imposto de fora, o efeito opressivo já denuncia aqui o caráter *negativo* de que se traveste o *mito* no livro de 51 e do qual tratarei adiante. Por ora, importa aquilatar melhor no que consistem tais mitos (dos quais a imagem do poeta-pintor da soledade já é um exemplo) “que sufocam, desperdiçando a terra, e já recuam para noite e no charco se constelam”. Da terra desperdiçada ao refúgio na noite, o movimento descrito é o da abstratização do real e do mergulho na escuridão interior, já uma vez encenado nos versos inaugurais de “*Dissolução*”. Além desse movimento afim, a referência celeste aos mitos que se *constelam* permite identificá-los com aquelas *povoações* surgidas do vácuo e referidas nos mesmos versos inaugurais. Mitos e povoações designam, assim, as figurações imaginárias de que se alimentam esses e outros tantos poemas do livro, e que remetem

invariavelmente aos sentimentos, os conflitos, os fantasmas, os anseios frustrados e à própria condição noturna desse ser condenado ao imobilismo, à inação. Não por acaso os mitos se constelam no “charco”, com tudo o que o termo sugere em termos de estagnação, motivada pelo tédio que o assola desde a epígrafe do livro.

3.3. HERMETISMO INJURIOSO

Preso, em “Remissão”, ao lamento e ao luto pelos ideais perdidos, vimos o eu poeta buscar refúgio no puro e simples contentamento de escrever, no exílio das palavras, que acabou, entretanto, por redundar no suspiro sem paixão do tédio que assola os versos de “A Tela Contemplada”. Um último movimento de reação (literal) a esse estado de coisas será intentado no poema que melhor sintetiza a poética subjacente ao livro:

OFICINA IRRITADA

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.

Antonio Candido viu no soneto acima a expressão limite de um dos aspectos fundamentais da arte poética de Drummond - “a violência -, que, partindo do prosaísmo e o anedótico nos primeiros livros, se acentua ao ponto de exteriorizar a compulsão interna, num verdadeiro choque contra o leitor. À maneira de Graciliano Ramos no romance, Drummond, na poesia, não procura ser agradável, nem no que

diz, nem na maneira por que o diz...".⁵² Merquior, por sua vez, observa que "por suas imagens violentas (vv. 11, 12 e 13), esse voto de hermetismo injurioso coloca o estilo 'puro' no extremo limite de seu campo léxico e psicológico. O poeta se serviu de uma disciplina propositalmente exagerada (as rimas da oitava continuam nos tercetos) para formular um voto performativo: porque este soneto de tons sombrios e ritmo desordenado (o primeiro quarteto é todo em decassílabos insólitos, acentuados na 5ª e 8ª (vv. 1 e 3), na 5ª e na 7ª, na 4ª e 7ª - em suma, nem heróicos nem sáficos) já faz o que se propõe... O conhecimento pela agressão: tal parece ser a moral de uma poética em que o sadismo (v.10) e a visão escatológica (v.13) coincidem com o momento em que as estrelas do Boieiro se abandonam, 'claro enigma', ao olhar do homem".⁵³

Em ambas as leituras, portanto, o aspecto ressaltado - de fato, o mais evidente no poema - é a violência e a agressão como estratégia de composição e de relação com o leitor. A intenção deliberada de não querer agradar, comentada por Candido, já se evidenciava em "Legado", através da recusa em oferecer ao leitor qualquer espécie de lenitivo às suas dores:

Não deixarei de mim nenhum canto radioso
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

Em "Oficina irritada", porém, Drummond radicaliza sua atitude, movida agora por um desejo perverso de causar dor, traduzido em imagens aflitivas (como a do tendão de Vênus sob o pedicuro); no choque das imagens sublimes e grotescas; na musicalidade "dura" (motivada pelo baque seco das consoantes plosivas) e no efeito sombrio dos versos (dada a incidência da *sinistra* vogal "u"); e sobretudo no hermetismo performático descrito por Merquior, que na verdade inclui não só o ato do fazer poético, como também o da própria leitura, mimetizando o embate do leitor com a opacidade semântica dos versos, descrita na derradeira estrofe do soneto. É só no momento em que o leitor toma a consciência dessa intenção deliberadamente perversa, que nasce a possibilidade de aceder ao significado maior dos versos, do enigma se revelar em toda sua claridade. A alusão ao título do livro generaliza essa atitude para

⁵² Antonio Candido. "Inquietudes na Poesia de Drummond". *Op.cit.*: 144.

⁵³ Merquior. 151-152.

todos os poemas aí reunidos, fundados pela mesma disciplina hermética. A revelação, o *aclarar do enigma* vem representada pela alusão a Arcturo - grafado à maneira antiga, em vez de Arturo, talvez para reforçar o impacto sonoro das consoantes plosivas, através do encontro consonantal "ct". Trata-se da estrela mais brilhante da constelação do Boieiro, cuja intensidade do brilho decorre do fato de ser a última a se pôr no horizonte⁵⁴. Em virtude disso, tornou-se símbolo de extrema lucidez, da consciência vigilante, sempre alerta.

A violência para com o leitor obviamente não é atitude nova no domínio da lírica, e um bom exemplo - embora de natureza bem distinta da encenada em "Oficina irritada" - pode ser encontrado nos repisados versos baudelaireanos do poema-dedicatória do grande livro do poeta francês, instalado no limiar da modernidade: "hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère". Reportando-se a tais versos, Dolf Oehler observou que o poema baudelaireano representa uma "iniciação concreta do leitor sob a forma de um exercício que o coloca em contato com a língua e o tom dessa poesia. (...) Quando Baudelaire volta-se diretamente ao público, a indicação de leitura transforma-se facilmente em provocação, obrigando-o a escolher entre rejeitar o livro ou mergulhar nele, entre tomar-se um adversário ou um cúmplice"⁵⁵. O mesmo se pode afirmar sobre o ato performativo de leitura descrito por Drummond em "Oficina Irritada". Conforme ainda esclarece Oehler,

[...] a cumplicidade com uma tal literatura não é puramente um prazer; infiltrar-se nela pressupõe deixar-se infiltrar por ela. E isso não apenas no sentido geral da hermenêutica: Chambers fala de uma "violência simbólica" como uma "resposta à violência repressiva" presente em *Au lecteur*. [...] é a violência exercida por um *espírito de perversidade* que atua tanto no indivíduo como na sociedade, violência que ameaça destruir o desejo de saber, a razão, o propósito da salvação moral do Renascimento e do Iluminismo, e que consagra a humanidade ao declínio. Se para o Iluminismo e para Hegel o tédio era ainda um motor de progresso [...], após os massacres de junho [...], o tédio aparece como o principal agente da destruição da verdade e da vida. Esse tédio, alegoria da época, é também a encarnação do leitor hipócrita que em seus devaneios abandona-se a todos os horrores de que sua memória não quer mais saber. Baudelaire denuncia no leitor não só o que Benjamín chama de "o menos aprovador", mas também o indivíduo o

⁵⁴Reza o mito grego que Arcturo é o guardião da Ursa Maior - na qual Drummond instala a figura do amigo Mário de Andrade (portanto, junto com seu herói Macunaíma), no poema a ele dedicado em *Claro Enigma*. Lembre-se ainda que Arcturo é um outro nome para Arcas, criador da Arcádia, com tudo o que evoca o nome associado à tradição poética.

⁵⁵ Op.cit.: 298.

mais incapaz, e devido mesmo a essa incapacidade, capaz do pior. A banalidade de seu cotidiano não é outra senão a continuidade, não totalmente inconsciente, mas absolutamente negada, dos processos sangrentos do passado e a preparação para a brutalidade dos que virão. Essa resposta endereçada ao leitor é, assim, uma impiedosa análise da sociedade burguesa pós-junho [de 1848], que descobre ao mesmo tempo a banalidade do mal [...] e a verossimilhança fundamental que se repetem das catástrofes como as que acabam de atravessar. *Au lecteur*, não fazendo diferença entre o crime real e o fantasiado, permitiu falar de catástrofe permanente, o que é para Baudelaire a modernidade: um longo remoinho da humanidade sobre ela mesma num círculo infernal antes que, cedo ou tarde, ela acabasse no inferno. Mais ainda que a epígrafe de d'Aubigné à qual ele se vincula, esse poema diz ao leitor como ler o volume poético e o contexto histórico-social onde brotaram essas 'flores' de Baudelaire. Esta indicação de leitura conservou sua atualidade não só até a Comuna, mas também após duas guerras mundiais, após Auschwitz e Hiroshima.⁵⁶

E é justamente após as duas grandes guerras, após Auschwitz e Hiroshima, que Drummond escreveu seu soneto. Poder-se-ia pensar, na esteira de Oehler, que a violência encenada nos versos fosse mesmo uma resposta a uma realidade marcada pela banalização do mal, pela rotinização da violência. Entretanto, sem descartar totalmente essa possibilidade, é possível ver ainda nessa violência simbólica a resposta a uma realidade mais específica, que constitui o horizonte desta abordagem, pautada pelo radicalismo partidário que acabou por manchar o ideal que se acreditava defender, ao lançar mão de estratégias não raro violentas para se impor, como a difamação e a perseguição daqueles que se recusavam a rezar pela cartilha jdanovista, conforme vimos. Contra essa mesma realidade e os leitores (vulgares) que o condenaram à condição de solidão e isolamento, dividido entre o lamento e a ameaça do esteticismo alienante e tedioso, conforme vimos com "Remissão" e "A Tela Contemplada", é que o poeta responde sob a forma de uma violência simbólica, consubstanciada no hermetismo injurioso de "Oficina Irritada". Se o hermetismo já constitui por si só uma forma de hostilidade para com o leitor, Drummond só trata aqui de torná-la ainda mais patente, carregando nas tintas da perversidade. Longe de fazer da poesia um veículo de expressão do lamento de sua condição ou de explosão derramada do (re)sentimento inamistoso que, todavia, a anima, Drummond submete a "irritação" a uma disciplina rigorosa, elevando-a a princípio de construção literária - e junto com ela, o que se eleva a tal princípio, através do desejo perverso de causar dor, é a verdade schopenhauereana da dor como fundamento do existente, a que aludem os versos finais de "Relógio do Rosário", tendo nisso o enigma do título revelado em toda sua *claridade*, conforme veremos.

⁵⁶ Id. *ibid.*: 298-299.

Assim, do impulso amistoso da “Canção Amiga”, ainda animada pelo ideal social dos anos 40, chegamos exatamente ao extremo oposto de uma arte poética fundada na animosidade, no sadismo, na recusa inamistosa a toda e qualquer espécie de comunicação (e comunhão) com o leitor. Uma arte que, por isso mesmo, já prevê, no seu próprio fazer, o esquecimento a que - de acordo com “Legado” - foram relegados o poeta e sua poesia:

*Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.*

4.1. ENGAÑOS E DESENGAÑOS

A visão sombria e pessimista que se anuncia desde de a abertura do livro e que vimos acompanhando até aqui, levará Drummond ao encontro da velha tópica barroca do *desengaño*, tematizada em mais de um momento e sobre a qual já se pronunciaram alguns intérpretes do poeta. Tendo, já, despontado nos versos de “Legado”, comentado mais atrás, sua expressão mais acabada está, todavia, na justamente intitulada “Cantiga de Enganar”.

Nela, a frustração da utopia social de *A Rosa do Povo*, que sabemos estar na base da atitude desenganada de *Claro Enigma*, comparece nos primeiros versos sob a forma do ferimento causado pelos espinhos das roseiras que brotaram do pé-de-sono plantado pelo eu lírico. Seja pelo tom, seja pelas imagens empregadas, os versos evocam, descontado o amargor, o universo das cantigas de roda - “O cravo brigou com a rosa...” -, o que justifica a alusão contida no título, bem como o convite à diversão:

Eu plantei um pé-de-sono,
 brotaram vinte roseiras.
 Se me cortei nelas todas
 e se todas se tingiram
 de um vago sangue jorrado
 ao capricho dos espinhos,
 não foi culpa de ninguém.

Se o eu lírico não reconhece um culpado é porque atribui seu sofrimento a um mundo incapaz de discernir “a face serena” da “face torturada”, como dirá em outros versos da estrofe acima. Um mundo que é concebido como o bíblico “vale das sombras” - de acordo com o salmo 23 de Davi - e de onde não emerge sequer a menor “partícula sonora” de vida, de amor, de lamento, de nascimento, de sofrimento ou de morte:

Tal como a sombra no vale,
 a vida baixa... e se sobe
 algum som deste declive,
 não é grito de pastor
 convocando seu rebanho.
 Não é flauta, não é canto
 de amoroso desencanto.
 Não é suspiro de grilo,
 voz noturna de nascentes
 não é mãe chamando filho,
 não é silvo de serpentes
 esquecidas de morder
 como abstratas ao luar.
 Não é choro de criança
 para um homem se formar.
 Tampouco a respiração
 de soldados e de enfermos,
 de meninos internados
 ou de freiras em clausura.
 Não são grupos submergidos
 nas geleiras do entressono
 e que deixem desprender-se,
 menos que simples palavra,
 menos que folha de outono,
 a partícula sonora
 que a vida contém, e a morte
 contém, o mero registro
 de energia concentrada.
 Não é nem isto, nem nada.

Eliminado todo e qualquer som mais comovido, resta apenas o silêncio que mergulha na completa escuridão:

O mundo e suas canções
 de timbre mais comovido
 estão calados, e a fala
 que de uma para outra sala
 ouvimos em certo instante

é silêncio que faz eco
e que volta a ser silêncio
no negrume circundante.

Contra esse mundo de silêncio e escuridão, Drummond lança ainda a acusação da falta de sentido ("O mundo não tem sentido"); da vacuidade ("Meu bem, o mundo é fechado,/ se não for antes vazio.") e da incerteza ("O mundo é talvez: e é só./ Talvez nem seja talvez."), de onde a atitude correlata de Orfeu, "a vagar taciturno e entre o talvez e o si", conforme vimos em "Legado". De onde, também, o paradoxo da afirmação e da negação constante que perpassa (não só) este poema.

Disso tudo resulta a completa desvalorização do mundo, que comparece desde a primeira linha, sendo reiterada ao longo dos versos com poucas variações:

O mundo não vale o mundo,
meu bem.
[...]
O mundo,
meu bem,
não vale
a pena, e a face serena
vale a face torturada.
[...]
O mundo valer não vale.
[...]
O mundo não vale a pena [...]

É desse desmerecimento que o eu compõe a canção com que rompe o silêncio geral em que se encontra imerso o mundo. Diante dessa constatação desenganada, o eu lírico paradoxalmente propõe, sob a forma de convite amoroso dirigido à pessoa amada, a entrega absoluta ao faz-de-conta:

Meu bem, façamos de conta
de sofrer e de olvidar,
de lembrar e de fruir,
de escolher nossas lembranças
e revertê-las, acaso
se lembrem de mais em nós.
Façamos, meu bem, de conta
- mas a conta não existe -
que é tudo como se fosse,
ou que, se fora, não era.
Meu bem, usemos palavras.
Façamos mundos: idéias.
Deixemos o mundo aos outros,
já que o querem gastar.
Meu bem, sejamos fortíssimos
- mas a força não existe -
e na mais pura mentira
do mundo que se desmente,
recortemos nossa imagem,
mais ilusória que tudo,

pois haverá mais falso
 que imaginar-se alguém vivo,
 como se um sonho pudesse
 dar-nos o gosto do sonho?
 Mas o sonho não existe.
 Meu bem, assim acordados,
 assim lúcidos, severos,
 ou assim abandonados,
 deixando-nos à deriva
 levar na palma do tempo
 - mas o tempo não existe -,
 sejamos como se fôramos
 num mundo que fosse: o Mundo.

Onde talvez se esperasse a renúncia do eu desenganado, a entrega ao faz de conta parece assinalar, ao contrário, a *pactuação* com um mundo de ilusões e falsidades, o que lembra de perto a “retificação” de Maravall à doutrina barroca do *desengano*:

Se a idéia de que o mundo é teatro, sonho, ficção - no que diz respeito a uma essência transcendente -, o desengano que nos leva a apreender tal verdade não opera tampouco postulando uma renúncia ou exigindo-a de quem a reconhece. Se todos sonhamos a realidade, quer dizer que devemos adequar a essa condição do real nosso modo de comportamento [...] Somos obrigados, pois, a aceitar que a constante referência ao desengano não produziu atitudes de renúncia, mas ao contrário: uma disposição comum para buscar o bem próprio à custa do alheio, que pertence, sem dúvida, às básicas condições vitais do ser humano, mas que, agora, se alça a princípio inspirador, formulado como tal pela doutrina dos moralistas barrocos. Isto nos faz ver que o desengano não significa afastamento [...], mas adequação a um mundo que é transitório, aparente - e nesse sentido se pode dizer que está feito do tecido das ilusões -, mas não por isso deixar de exercer pressão sobre o sujeito, condicionando seu comportamento, que deve ajustar-se, para alcançar seus objetivos, à instável e protéica presença daquele ⁵⁷.

Se essa adequação ou ajustamento egoísta às pressões de um mundo ilusório e enganoso está de acordo com o caráter eminentemente *conservador* do universo barroco, no caso de Drummond ela representaria um verdadeiro *retrocesso* conformista na trajetória de uma poesia. Todavia, não devemos nos apressar em concluir pela *pactuação* conformista. Num mundo de enganos e desenganos, que a cantiga de Drummond busca retratar, a entrega ao faz de conta pode ser, ela própria, enganosa. Se não, vejamos.

A entrega ao faz de conta ocorre através de evasão, seja pela memória, cuja fruição é controlada e depurada de todo sofrimento (“Meu bem, façamos de conta. De sofrer e de olvidar, de fruir nossas lembranças e revertê-las acaso se lembrem demais em nós”); seja pela imaginação ou criação de um mundo outro, feito de idéias

⁵⁷ José Antonio Maravall. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 1997: 322-323.

e palavras ("Meu bem, usemos palavras. Façamos mundo: idéias. Deixemos o mundo aos outros, já que o querem gastar."), o que remete ao domínio da criação literária. Afora isso, o eu desenganado tende a propor o nivelamento que não distingue mais o que é do que parece ser ("...que é tudo como se fosse e que, se fora, não era"). Mas é na proposta final endereçada a seu "bem" que o eu desenganado parece fugir de vez da pactuação conformista com o mundo ilusório:

sejamos como se fôramos
num mundo que fosse: o Mundo.

Como se vê, a proposta envolve uma conduta em *conformidade* não com um mundo real e ilusório, mas com um Mundo ideal, orientado para e pela verdade - por isso grafado com maiúscula. É bem verdade que essa conduta é ainda uma forma de faz de conta, de representação proposta pelo eu, como bem indicam o "como se" e o verbo num modo hipotético (fôramos, fosse). Mas, ainda que assim o seja, a conduta se pauta por uma suposta verdade que, representada no palco do mundo, tende a desmascará-lo, denunciando o que nele é falsidade, mentira, ilusão. Longe, portanto, de uma pactuação desenganada, o que temos é na verdade uma atitude de resistência - ou mesmo de crítica - à entrega conformada aos *engãos* do mundo.

4.2. DO SONHO AO DESPERTAR

Diante do total desengano, seria por demais contraditório sequer supor a persistência de algum vestígio de utopia acalentada por alguém que, mergulhado na escuridão do pessimismo, com a *dissolução* do dia e das perspectivas, nega-se a deixar como legado um "canto radioso, /uma voz matinal palpitando na bruma/e que arranque de alguém seu mais secreto espinho". No entanto, de acordo com Merquior, "[v]ários textos em prosa e verso" de Drummond, no período, "nos provam que ele não se afastou absolutamente de sua sensibilidade no tocante aos problemas sociais. Poemas como 'Contemplação no Banco' ou 'Sonho de um sonho' chegam a atestar a sobrevivência de uma dimensão utópica no seu pensamento - ainda que se trate de uma utopia ideologicamente desencarnada"⁵⁸. A meu ver, se essa afirmação pode ser sustentada, com os devidos reparos, no caso do primeiro poema, não acredito que ela possa ser estendida ao segundo. Uma análise pouco mais detida de ambos os poemas

⁵⁸ Merquior. *Verso Universo em Drummond*, op.cit.: 193.

é suficiente para constatar o que digo. Vejamos, inicialmente, "Sonho de um sonho".

No poema, a superposição dos sonhos envolve, ao todo, três, que são, entretanto, apenas elos de uma *infindável cadeia de mitos organizados em torno de um pobre eu*:

Sonhei que estava sonhando
e que no meu sonho havia
um outro sonho esculpido.
Os três sonhos superpostos
dir-se-iam apenas elos
de uma infindável cadeia
de mitos organizados
em derredor de um pobre eu.
Eu que, mal de mim!, sonhava.

Há, portanto, uma equivalência entre *sonho* e *mito* que trataremos de dilucidar adiante. Por ora, interessa atentar ao modo como o eu lastima sua condição de sonhador, antecipando, assim, a frustração final deste último ao descobrir que tudo não passou de sonhos, e que sonhos - diria Quevedo - "sonhos são". Mais uma vez, se evidencia aqui o desdobramento do sujeito lírico: o eu que fala no presente do desengano e o sonhador retratado no passado da ilusão. Na verdade, embora imerso no mundo onírico, o sonhador parecia, ainda, ter certo grau de consciência de que estava sonhando. A própria técnica antiilusionista do sonho dentro do sonho lhe garantia isso. E, se ainda assim se entrega ao sonho, era porque, de fato, acreditava nele.

Esse grau de consciência é evidenciado na segunda estrofe do poema, quando o eu afirma que retinha uma "zona lúcida" em seu sonho:

Sonhava que no meu sonho
retinha uma *zona lúcida*
para concretar o fluido
como abstrair o maciço.
Sonhava que estava alerta,
e mais do que alerta, lúcido,
e receptivo, e magnético,
e em torno a mim se dispunham
possibilidades claras,
e, plástico, o ouro do tempo
vinha cingir-me e dourar-me
para todo o sempre, para
um sempre que ambicionava
mas de todo o ser temia...
Ai de mim! Que mal sonhava.

Trata-se, como se vê, de um sonho *regido*, que garante ao lúcido sonhador,

dada sua condição ou posição paradoxal entre sonho e vigília, certa reversibilidade entre o concreto e o abstrato, o maciço e o fluido, que pode ser entendida do seguinte modo: ao mesmo tempo que abstrai da realidade concreta, ele dá concretude à fluidez do sonho.

À *lucidez* da zona retida em sonho - tomando a palavra no duplo sentido do termo, como o que revela acuidade, clareza e penetração de inteligência e como o que é luzente, brilhante e resplandecente - associam-se, dentro do mesmo campo semântico, as imagens com que se define não só a condição do sonhador, mas também de tudo que o circunda. *Alerta, lúcido, receptivo e magnético* é o sonhador e *claras* são possibilidades dispostas (tal como os mitos, na primeira estrofe) ao seu redor. Ele é também cingido e *dourado* pelo *ouro* do tempo, para todo um sempre que é, a uma só vez, ambicionado e temido.

As imagens *luminosas* derivadas da zona *lúcida* retida pelo sonhador projetam-se nas três estrofes seguintes, “como raios desfechados para longe”. Evocando a *luminosidade natural* do sol, tais imagens associam-se ainda às metáforas de *plantio, cultivo, germinação* e *florescimento* de um sonho que, muito significativamente, é acalentado não só pelo poeta, mas *socializado* por muitos:

Sonhei que os entes cativos
dessa livre disciplina
plenamente floresciam
permutando no universo
uma diletta substância
e um desejo apaziguado
de ser um com ser milhares,
pois o centro era eu de tudo,
como era cada um dos raios
desfechados para longe,
alcançando além da terra
ignota região lunar,
na perturbadora rota
que antigos não palmilharam
mas ficou traçado em branco
nos mais velhos portulanos
e no pó dos marinheiros
afogados em mar alto.

Sonhei que meu sonho vinha
como a realidade mesma.
Sonhei que o sonho se forma
não do que desejaríamos
ou de quanto silenciámos
em meio a ervas crescidas,
mas que vigia e fulge
em cada ardente palavra
proferida sem malícia,

aberta como uma flor: radiosamente.

Sonhei que o sonho existia
 não dentro, fora de nós,
 e era tocá-lo e colhê-lo,
 e sem demora sorvê-lo,
 gastá-lo sem vão receio
 de que um dia se gastara.
 Sonhei certo espelho límpido
 com a propriedade mágica
 de refletir o melhor,
 sem azedume o frieza
 por tudo que fosse obscuro,
 mas antes o iluminando,
 mansamente o convertendo
 em fonte mesma de luz.
 Obscuridade! Cansaço!
 Oclusão das formas meigas!
 Ó terra sobre diamantes!
 Já vos libertais, sementes,
 germinando à superfície
 deste solo resgatado!

Nos termos em que o sonho é caracterizado nas estrofes acima, o leitor não deve ter dificuldade em reconhecer a referência direta à *utopia socialista* acalentada em *A Rosa do Povo*, configurada também através de imagens similares de claridade e luz solar⁵⁹. Prende-se ainda ao mesmo ideal, as imagens de pureza, limpidez, doçura e ardor; de comunhão, fraternidade e calor; as metáforas de germinação, do solo resgatado e, especialmente, da *flor* radiosamente entreaberta; além do fato do sonho ser formado não dos desejos ou pulsões recalcadas, mas do que é manifesto e comunicado ao outro espontaneamente; e sobretudo do fato do sonho existir fora do sonhador e ser *cultivado por muitos*, todos entes paradoxalmente cativos da mesma *livre disciplina*.

Do *sonhar* luminoso, entretanto, o poema transita, na sequência, para o *ver* e, por fim, o *sentir*, justificando o lamento que perpassa os versos ("ai de mim!"). É o momento do *despertar*:

Sonhava, ai de mim, sonhando
 que não sonhara... Mas via
 na treva em frente a meu sonho,
 nas paredes degradadas,
 na fumaça, na impostura,
 no riso mau, na inclemência,
 na fúria contra os tranqüilos,

⁵⁹Para um exame das imagens (metáforas, analogias e símbolos) empregadas em *A Rosa do Povo*, a fim de figurar o ideal socialista, ver Iumna Simon, *op.cit.*: 124ss.

na estreita clausura física,
 no desamor à verdade,
 na ausência de todo amor,
 eu via, aí de mim, sentia
 que o sonho era sonho, e falso.

Note que agora, as imagens não remetem mais ao cenário natural, mas para o que parece ser o espaço urbano, dada a referência à “fumaça” e, mesmo, às “paredes degradadas”. Além disso, a menção à “impostura”, “o riso mau”, a “inclemência”, a “fúria contra os tranqüilos”, a “estreita clausura física” e o “desamor à verdade” ligados a esse espaço, faz pensar na clássica oposição entre o *campo* e a *cidade*: enquanto o primeiro, é o domínio utópico do ideal, da verdade e da autenticidade, o segundo seria o da falsidade, da mentira etc⁶⁰.

Se assim for, através da cadeia de sonhos descritos, o poema retrata o movimento que vai da utopia social acalentada pelo poeta em *A Rosa do Povo* até o momento da desilusão que impulsiona a lírica de *Claro Enigma*, quando o sonho se desfaz em ilusão, falsidade. (Quanto desse desamor à verdade, dessa fúria contra os tranqüilos Drummond não experimentou na própria pele). Nesse sentido, fica difícil sustentar a hipótese de Merquior, de sobrevivência de uma dimensão utópica no poema. O “sonho dentro do sonho” remete ao passado, do qual o melancólico não consegue se desvincular. Trata-se do sonho que se frustrou e não do “sonho futuro” de que se alimenta os versos de “Contemplação no Banco”, que passo a considerar.

4.3. DO ASFALTO À ALAMEDA

John Gledson observou que “Contemplação no Banco” é o único poema de *Claro Enigma* em que o poeta “volta à paisagem urbana e movimentada de tantos poemas de *A Rosa do Povo* [...], mostrando que seu idealismo não está inteiramente morto”. Prova também com isso que o poeta “não rejeita qualquer assunto *a priori*”, como os temas de natureza social, mas “os vê todos a uma nova luz”⁶¹:

I
 O coração pulverizado range

⁶⁰Para a evolução do tema, ver o belo estudo de Raymond Williams. *Entre o Campo e a Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Veja-se ainda, no domínio estrito da lírica moderna, a reposição do tema examinada por Michel Hamburger. *La Verdad de la Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

⁶¹ John Gledson, *op.cit.*: 212-213.

sob o peso nervoso ou retardado ou tímido
que não deixa marca na alameda, mas deixa
essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim,
espiralante.

Tantos pisam este chão que ele talvez
um dia se humanize. E malaxado,
embebido de fluída substância de nossos segredos,
quem sabe a flor que aí se elabora, calcária, sangüínea?

Ah, não viver para contemplá-la! Contudo,
não é longo mentar uma flor, e permitido
correr por cima do estreito rio presente,
construir de bruma nosso arco-íris.

Nossos donos temporais ainda não devassaram
o claro estoque de manhãs
que cada um traz no sangue, no vento.

Passarei a vida entoando uma flor, pois não sei cantar
nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados,
e olho para os pés dos homens, e cismo.

Escultura de ar, minhas mãos
te modelam nua e abstrata
para o homem que não serei.

Ele talvez compreenda com todo o corpo,
para além da região minúscula do espírito,
a razão de ser, o ímpeto, a confusa
distribuição, em mim, de seda e péssimo.

Já pela indicação contida no título, "Contemplação no banco" parece se aproximar da tradição da *poesia meditativa*, cuja natureza, história e modalidades foram traçadas por Antonio Candido a propósito de um poema de Mário de Andrade: "Louvação da Tarde", que também representa, na obra do líder modernista, um "momento de refluxo da libertinagem 'de guerra', exterior e pitoresca, mostrando que a mensagem de vanguarda podia entroncar-se na tradição e, assim, encaixar-se na literatura brasileira."⁶² Um aspecto característico desse tipo de poesia, a partir dos pré-românticos, sobretudo ingleses, é o "vínculo entre a reflexão e o lugar", fazendo com que a observação aturada de uma paisagem ou cenário servisse de estímulo para o despertar da mente, o que dava, assim, corpo palpável às generalidades e abstrações de que se alimentavam os poemas de cunho meditativo-filosófico dos neoclássicos⁶³. Esse vínculo parece bastante evidente nos versos acima, ao retratarem um eu

⁶² Antonio Candido. "O Poeta Itinerante". *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993: 258.

⁶³Id. *ibid.*: 260-261.

angustiado que, sentado no banco de uma alameda, com os olhos postos no chão “malaxado”, vê brotar daí, por força da observação e da mentação aturada, uma “estampa vaga no ar”, que corresponde a um sonho futuro, mais uma vez simbolizado pela *flor*. É nesse sonho que parece residir a contradição referida atrás. Embora o paradoxo seja inerente à concepção do livro - como já anuncia o oxímoro contido no título -, o próprio sujeito lírico não deixará, por isso, de buscar justificá-lo no poema, alegando que “nossos donos temporais não devassaram/o claro estoque de manhãs/que cada um traz no sangue, no vento”. Para ele, portanto, há como uma reserva de sonho ou esperança inerente à nossa própria *natureza* (visto estar “no sangue”) que parece sobreviver, imaterial e abstrata, sem qualquer enraizamento no real (posto que “no ar”), a despeito do que a razão e a realidade revelem de contrário, adverso e frustrante. Por isso, afirma ele, “[p]assarei a vida entoando uma flor, pois não sei cantar/nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados,/e olho para os pés dos homens e cismo”.

Ora, o que ele diz *não saber* cantar era justamente a matéria de que se alimentava seu grande livro de 45. Matéria consubstanciada, como sabemos, pela realidade da segunda grande guerra, da barbárie nazifascista, da marcha do mundo capitalista, enfim, de que se alimentava o livro de 45 e contra a qual entoava a utopia socialista encarnada pela *rosa do povo*. Se agora ele nega esse *saber*, mas ainda assim continua a entoar a *flor* que, segundo Gledson, “tem o mesmo significado que em *A Rosa do Povo*”, o que parecer ocorrer é a dissociação entre o sonho utópico encarnado por ela e o empenho combativo, a intervenção poética na realidade presente que ele buscava combater. Ou ainda, temos a dissociação entre utopia poética e utopia socialista; entre a *rosa* e o povo.

As implicações e conseqüências dessa dissociação podem ser melhor aquilatadas quando se confronta a cena descrita nos versos acima com outra, bastante conhecida do livro de 45, à qual eles parecem implicitamente remeter. Refiro-me às três estrofes finais de “A flor e a náusea”:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralistem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.

Seu nome não está nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor.
 Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
 Pequenos pontos brancos movem-se no ar, galinhas em pânico.
 É feia. Mas é uma flor. Furo o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

Enquanto no versos acima o sujeito lírico busca o centro mesmo da *praça de convites*, o espaço de convívio entre os homens, sentando-se diretamente no chão de asfalto da capital do país, em meio ao “rio de aço do tráfego urbano”, muito provavelmente num horário de *rush* (5h00 da tarde, quando o ritmo da sociedade capitalista evidencia-se em toda sua intensidade); em “Contemplação no banco”, ele busca, solitário, um lugar de retiro e resguardo em relação à cidade, em um banco de uma bucólica alameda de chão de terra batida - cena que evoca ainda outra, já referida, da crônica do livro de 52, “Meditação no Alto da Boa Vista”. No primeiro poema, a flor que “furo o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” pode ser feia e desbotada, ter as pétalas fechadas e seu nome não constar dos livros, mas “é realmente uma flor”, garante o eu lírico, e enquanto tal, pode ser por ele tocada e acariciada. Não importa se a sua existência é puramente simbólica, encarnando um ideal social (ou socialista) ainda destituído de materialidade. A crença nesse ideal era tamanha a ponto de conferir materialidade ao símbolo, em meio ao centro da capital do país, iludindo a polícia, fazendo suspender o ritmo da sociedade capitalista. Diferentemente, em “Contemplação no banco”, a flor já é, de saída, definida como *puramente mentada*, uma “escultura de ar” esculpida pelas mesmas mãos que outrora acariciavam a flor do asfalto, e agora a “modelam nua e abstrata para o homem que não serei”. Só mesmo um homem novo, feito de outro barro, seria capaz de compreender essa “confusa distribuição de seda e péssimo” de um eu lírico que, apesar da visão desencantada, pessimista, é ainda capaz de acalentar um sonho futuro, de entoar uma flor nascida de um chão estéril, de terra batida. Em vez da flor acalentada, é justamente desse novo “homem que não serei”, homem paradoxal, dialético, que trata a segunda parte do poema, deslocando-se do espaço efetivo da alameda para o do devaneio:

II

Nalgum lugar faz-se esse homem...
 Contra a vontade dos pais ele nasce,
 contra a astúcia da medicina ele cresce,
 e ama, contra a amargura da política.

Não lhe convém o débil nome de filho,

pois só a nós mesmos podemos gerar,
e esse nega, sorrindo, a escura fonte.

Irmão lhe chamaria, mas irmão
por quê, se a vida nova
se nutre de outros sais, que não sabemos?

Ele é seu próprio irmão, no dia vasto,
na vasta integração das formas puras,
sublime arrolamento de contrários
enlaçados por fim.

Meu retrato futuro, como te amo,
e mineralmente te pressinto, e sinto
quanto estás longe de nosso vão desenho
e de nossas roucas onomatopéias...

A flor mentada, o sonho futuro, portanto, já não corresponde, como em *A Rosa do Povo*, a uma nova ordem social, mas a um novo homem que o eu não será, mas que já se faz em "algum lugar" e que - para intensificar ainda mais o paradoxo - guarda com o eu lírico uma relação especular: é seu "retrato futuro".

De acordo com Thierry Paquot, a utopia "só pode existir se o indivíduo se torna o sujeito autônomo da história, mesmo quando sua ação visa à salvação do grupo ou da sociedade. Foi depois do Renascimento italiano que o indivíduo se emancipou da família, da linhagem, e decidiu contestar as inúmeras pressões que lhe tolhem a liberdade, nelas incluindo as da religião"⁶⁴. Ora, a principal característica do ser paradoxal mentado em "Contemplação no Banco" é justamente sua total autonomia, contrariando todas as expectativas e emancipando-se dos vínculos mais elementares que liga um homem aos demais. Ele nasce contra a vontade dos pais e cresce contra a astúcia da medicina - atestando, assim, a impossibilidade da ciência mais avançada que, atendo-se a fatos verificáveis, não pode dar conta de explicar uma existência dessa ordem. Negando a "escura fonte", ele gesta-se a si mesmo - tal como o filho que se faz a si mesmo de "Ser", poema que antecede "Contemplação no banco" -, inaugurando uma nova estirpe que se alimenta de outros sais. Por isso a impossibilidade de prendê-lo a qualquer laço de parentesco (filho, irmão): "Ele é seu próprio irmão no dia vasto".

Podemos, talvez, entender esse ser futuro mais como um *retrato em negativo* do eu lírico, encamando o que neste último é ausência, limitação ou carência absoluta. Assim como em "Ser", o filho que o eu não fez "faz-se a si mesmo", esse homem futuro realiza no plano da imaginação ou do devaneio o desejo que não se materializou ou

⁶⁴Thierry Paquot. *A Utopia: Ensaio Acerca do Ideal*. Rio de Janeiro: Difel, 1999: 16.

se frustrou na realidade. (Não custa aqui lembrar, mais uma vez, a função compensatória atribuída por Freud aos devaneios, dos quais nasce a criação literária.) Veja-se, nesse sentido, o contraste entre a condição desse ser futuro e a do eu lírico: enquanto o primeiro ama contra a amargura da política, o segundo ainda ressen-te-se desta dolorosamente. Enquanto o primeiro emancipa-se completamente dos nexos mais elementares, como os vínculos familiares, o segundo experimenta a relação com os antepassados como um vínculo inalienável, agindo em cadeia.

A incapacidade de dizer esse ser futuro decorre das próprias limitações da linguagem que, frente ao avanço desse ser futuro, ainda parece se encontrar num estágio bastante *primário*, se considerarmos aqui as velhas teorias miméticas, que viam na *onomatopéia* a origem de toda e qualquer língua⁶⁵. No caso do poema, pode-se dizer que a linguagem encontra-se num estágio ainda mais primitivo, anterior mesmo ao inaugural, visto que as onomatopéias são "roucas", portanto incapazes de desempenhar sequer a função mimético-sonora básica que as definem. Impossibilitado de ser nomeado, esse retrato futuro do eu só pode mesmo ser intuído, *presentido mineralmente* - advérbio que, se por um lado remete ao universo familiar de Drummond, por outro remete a um dos três "reinos" da natureza e justamente o mais distante do humano, da matéria viva. Em ambos os casos, portanto, a intenção é de frisar o quão distante se está ainda desse homem futuro, cuja existência representará, um dia, a superação dos conflitos e antinomias "na vasta integração das formas puras,/sublime arrolamento dos contrários/enlaçados por fim".

Mas enquanto esse dia não chega, enquanto não se dá o enlace dos opostos (a síntese das antíteses), a realidade presente e o sonho futuro só podem ser descritos em termos paradoxais. É o que ocorre na terceira parte do poema, quando se retorna ao cenário da alameda, a fim de constatar, na realidade presente, a *existência feita de ausência* do retrato futuro do eu:

III

Vejo-te nas ervas pisadas.

⁶⁵A onomatopéia e a interjeição teriam sido, quem sabe, formas puras, primordiais, da representação e da expressão, funções que, no estágio atual das línguas conhecidas, foram assumidas largamente por palavras não onomatopaicas". Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia*, op.cit.: 41. Ver, ainda, a respeito, os conhecidos ensaio de Walter Benjamin "Sobre a Língua em Geral e Sobre a Língua do Homem" e "Sobre a Faculdade Mimética", em *Angelus Novus, Saggi e Frammenti*. Torino: Einaudi, 1962.

O jornal, que aí pausa, mente.

Descubro-te ausente nas esquinas
mais povoadas, e vejo-te incorpóreo,
contudo nítido, sobre o mar oceano.

Chamar-te visão seria
malconhecer as visões
de que é cheio o mundo
e vazio.

Quase posso tocar-te, como as coisas diluculares
que se moldam em nós, e a guarda não captura,
e vingam.

Dissolvendo a cortina de palavras,
tua forma abrange a terra e se desata
à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.

Triste é não ter um verso maior que os literários,
é não compor um verso novo, desorbitado,
para envolver tua efígie lunar, ó quimera
que sobes do chão batido e da relva pobre.

A presença feita de ausência é denunciada nas relvas pisadas da alameda, onde pausa um jornal, como já ocorria na crônica de "Meditação do Alto da Boa Vista". Ao contrário, porém, da crônica, onde as notícias trazem o sujeito refugiado de volta à realidade da cidade, nos versos acima, a realidade impressa no jornal é desmentida certamente porque incapaz de endossar a possibilidade de existência desse ser utópico, que entretanto se confirma aos olhos do sujeito lírico negativamente, porque "ausente nas esquina mais povoadas" e "incorpóreo/contudo nítido, sobre o mar oceano". O eu recusa-lhe o nome de "visão" pois, justifica ainda em termos paradoxais, "seria/malconhecer as visões de que é cheio o mundo e vazio". Apesar disso, não deixará, logo em seguida, de se dirigir ao seu retrato futuro como uma "quimera". Com isso, busca-se talvez reiterar o quanto a linguagem precária de que dispomos encontra-se aquém do sonho futuro, a ponto de não dispor do termo adequado para nomeá-lo a não ser incorrendo no paradoxo. E assim como lastima a precariedade da língua, o faz também, ao final, em relação à própria poesia, aos "versos literários" incapazes de figurar a "efígie lunar" dessa quimera (noturna como o ser que a concebe), dessa flor mentada que brota do solo estéril do presente.

Se o sonho futuro de "Contemplação no banco" aparece aqui *desencarnado* - como diz Merquior -; uma *forma abstrata e nua*, impossível de ser *nomeada* e vertida em poesia (embora o eu lírico o faça, negativamente, na medida mesmo em que nega a possibilidade de dizê-lo), é talvez porque Drummond não reconhece, no presente,

nenhum novo ideal social capaz de nomeá-lo, de encarná-lo, de dar-lhe conteúdo e concretude - tal como ocorria com o ideal comunista materializado pela rosa do povo e expresso em "um verso maior que os literários", na medida em que transcendia os limites da poesia para alcançar a prosa e os meios de comunicação de massa. Resta, assim, apenas um sonho abstrato, cultivado em isolamento e não socializado, como antes, em meio à praça de convites. A carência de qualquer perspectiva com relação a um novo ideal social, faz Drummond projetar seu sonho para um futuro tão distante a ponto dele próprio (e provavelmente nós) não chegar a vê-lo materializar-se: "Ah, não viver para contemplá-la!" O eu angustiado sonha o amanhã, mas sem perder de vista o quanto ele se mostra distante do presente.

Do exposto até aqui, vimos que o sujeito lírico de *Claro Enigma* recusa-se categorica e deliberadamente a agir, seja ao postar-se de “braços cruzados” diante da *dissolução* do dia (e, com ele, de suas esperanças e perspectivas utópicas); seja ao definir sua condição de impasse (simbolizada pela “pedra em meio do caminho”) como único *legado* a ser deixado ao país que lhe deu tudo quanto sabe ou sente. Na recusa em deixar qualquer canto lenitivo ao país que o condenou ao esquecimento, chega ao limite da perversão, da violência (“Oficina Irritada”). Se ainda assim, chega, em “Contemplação no Banco”, a uma aparente contradição ao acalantar um sonho futuro, não deixa por isso de assinalar o quão distante se mostra do presente.

Ora, a consequência mais desastrosa para aquele que se recusa a agir é que ele deixa de ser senhor de seu destino. Na medida em que ele se furta a imprimir um rumo à sua existência e à própria história, elas se emancipam de sua vontade, e acabam por arrastá-lo a seu bel prazer. Isso já se evidenciava no poema de abertura do livro através do movimento emancipatório do dia, pois que lhe aprouve findar, sendo portanto dotado de vontade própria, seguindo o curso natural, alheia à do sujeito, que permanece impassível, de “braços cruzados”, sem buscar sequer o auxílio de uma lâmpada. O que os demais poemas e cadernos do livro tratarão de enfatizar

é justamente a constatação e a sujeição do eu lírico que se recusa a agir a forças que transcendem sua vontade e o vitimizam. Pode-se resumi-las a quatro conceitos interligados: *natureza, mito, destino e culpa*. São elas que permeiam seja a experiência amorosa, seja a relação com o semelhante, com o passado familiar e com a própria História, conforme veremos nos próximos capítulos.

Tais elementos configuram o que se poderia denominar de uma *cosmovisão trágica* presente em *Claro Enigma* - que contribui, também, para a definição do classicismo de Drummond. A esse respeito, vale lembrar que Mário de Andrade já havia assinalado o caráter trágico da poesia de Drummond. Em carta de 15.10.44, endereçada ao amigo itabirano, diz ele:

Estou acabando de ler o estudo magistral do Lauro Escorel sobre você, fiquei com inveja. Mas nem ele acentuou o caráter trágico da poesia de você (alguém já acentuou? mande contar, e se não, cale o bico), nem parou a tempo⁶⁶.

O pedido de silêncio justificava-se pelo fato de que tencionava escrever um novo estudo sobre a poesia de Drummond, no qual certamente abordaria esse aspecto da obra, mas que não chegou a ser escrito, nem Mário teve, infelizmente, a chance de ver sua intuição plenamente confirmada no livro de 51, onde esse caráter chegará a assumir a estrutura clássica da tragédia num dos mais grandiosos poemas de Drummond, conforme veremos.

Mário de Andrade não chega a dizer no que consiste, a seu ver, esse caráter trágico. Entretanto, num ensaio dedicado, pouco antes, às *Três Tragédias à Sombra da Cruz*, de Otávio de Faria, ele definiria o trágico através da "antinomia entre o limitado humano e o ilimitado da fatalidade", do *Fatum*⁶⁷. Não sei se é nesse sentido que ele pensava o caráter trágico da lírica drummondiana, mas é em termos mais ou menos próximos que o pensamos aqui, no caso de *Claro Enigma*. Melhor dizendo, a partir da tensão instituída entre a fatalidade, o destino, a necessidade (*anánkē*) imposta de fora, e a de-cisão pessoal no agir. Inscrita na transição entre a antiga escravidão mítica, na qual o homem se mostra preso ao cativo dos decretos divinos, e a liberdade racional, em que ele se dá suas próprias regras, a tragédia focaliza o problema do alcance e dos

⁶⁶A lição do amigo, *op.cit.*: 222.

⁶⁷Mário de Andrade. "Do Trágico". *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972: 111.

limites da ação e da decisão do sujeito, como notam Vernant e Vidal-Naquet:

A tragédia, nota Aristóteles, é a imitação de uma ação, *mímēsis práxeōs*. Representa personagens em ação, *práttontes*. E a palavra drama provém do dórico *drān*, correspondente ao ático *prátein*, agir. De fato, ao contrário da epopéia e da poesia lírica, onde não se desenha a categoria da ação, já que aí o homem nunca é encarado como agente, a tragédia apresenta indivíduos em situação de agir; coloca-os na encruzilhada de uma opção com que estão integralmente comprometidos; mostra-os, no limiar de uma decisão, interrogando-se sobre o melhor partido a tomar. “*Πυλάδῃ τί δράσω*, Pílates, que fazer?” exclama Orestes nas *Coéforas* e Pelasgo no início de *As Suplicantes* verifica: “Não sei que fazer; a angústia toma conta do meu coração; devo ou não agir?” O rei, entretanto, acrescenta imediatamente uma fórmula que, ligada à precedente, sublinha a polaridade da ação trágica: “Agir ou não agir, *τε καὶ τύχῃ ἐλεῶ*, e tentar o destino?”⁶⁸

Ora, a mesma indagação perplexa (“Que fazer?”) ecoa, conforme vimos, desde o final de “Pequeno Mistério Policial” - marco divisório na guinada operada na lírica drummondiana -, configurando, em *Claro Enigma*, a já examinada situação de impasse (trágica por excelência⁶⁹) vivenciada pela subjetividade acuada, tendo, de um lado, a ameaça do dogmatismo partidário e, de outro, o risco do esteticismo alienante. Condenado, por isso, ao imobilismo, à inação, o eu lírico deixa de ser senhor de seu próprio destino que o encara como um estranho⁷⁰ e o arrasta inexoravelmente a um fim alheio à sua vontade.

O destino é uma das forças com que equaciono a cosmovisão trágica presente no livro, tematizado de forma mais ou menos explícita. Explicitamente, ele aparece, por exemplo, ligado à experiência amorosa⁷¹, justamente no poema de abertura da seção

⁶⁸Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet. “Tensões e Ambigüidades na Tragédia Grega”. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977: 27-28.

⁶⁹Sobre a situação de impasse configurada no trágico em geral, ver, de Raymond Williams, “Tragic Deadlock and Stalemate: Chekhov, Pirandello, Ionesco, Beckett”. *Modern Tragedy*. London: The Hogarth Press, 1992: 139-155.

⁷⁰Auerbach resume a situação trágica nos seguintes termos: “Um homem e seu destino ficam desnudados no momento em que se tornam inteiramente e irrevocavelmente uma coisa só - o momento crítico. [...] Decifrado, e manifesto, seu destino inexorável o encara como um estranho. [...] Ele procura defender-se contra o universal que deve engolfar sua vida individual. Ele se lança numa última luta, desesperada, contra seu próprio *daemon*”, que o divide e o consome a ponto de nada restar de sua personalidade, salvo idade, raça, classe e traços mais gerais de seu temperamento Erich Auerbach. *Dante: Poeta do Mundo Secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997: 15ss.

⁷¹Para a ilustração dos conceitos que definem a cosmovisão trágica presente no livro, valho-me frequentemente dos poemas ligados à temática amorosa, cuja relevância nessa fase da obra já foi assinalada por mais de um intérprete. Justamente por isso, por já ter sido objeto de investigação de vários intérpretes (Costa Lima, Gledson e, mais recentemente, Mirella Vieira Lima, que se ocupa exclusivamente do amor na lírica de Drummond) é que não reservei um capítulo especial para tratar do tema, valendo-me, em vez disso, dos poemas amorosos para ilustrarem os conceitos que definem a cosmovisão trágica dominante não só no caso dessa seção, mas na totalidade do livro de 51.

dedicada ao tema (NOTÍCIAS AMOROSAS):

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sozinho, em rotação universal, senão
rodar também, é amar?
amar o que o mar traz à praia,
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

Amar solenemente as palmas do deserto,
o que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o áspero,
um vaso sem flor, um chão de ferro,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.

Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

Na primeira estrofe do poema, a criatura ainda se encontra entre criaturas, elegendo entre elas o alvo do seu amor. Na segunda, ocorre uma mudança de estatuto: a *criatura* passa à condição de *ser amoroso*. Ao mesmo tempo, a mudança implica a passagem do convívio entre iguais (criatura entre criaturas) à condição de isolamento e solidão do ser amoroso, que acaba assim por voltar o sentimento compulsivo não mais a seres, mas, na falta destes, às coisas, elementos naturais que sugerem a idéia de desolação e esterilidade (palmas do deserto, vaso sem flor, chão de ferro) e ao próprio vazio. O poema descreve esse mesmo movimento de esterilidade e secura em direção à falta na própria composição das estrofes, que passam de sextetos a quintetos até chegarem ao dístico final.

A indagação que se prolonga pela duas primeiras estrofes ("que pode...?") já atesta a impotência da criatura diante de um sentimento que a transcende e que a

condena a experimentá-lo de forma compulsória⁷², independente do objeto amoroso. Melhor, independente ou não da própria existência de um objeto amoroso, pois na falta deste, o amor se volta à própria falta como alvo, num movimento quase que autofágico. Esse caráter compulsório é que se define como *destino*, porque imposto de fora, alheio à vontade do sujeito e, portanto, vivido como pura danação, uma vivência estéril que nada reverte de positivo, implicando a *naturalização*⁷³ da experiência amorosa, evidenciada pelos demais poemas da seção - em alguns deles, inclusive, a começar pelo título: "Tarde de maio"; "Fraga e sombra" e "Campo de Flores". Assim dirá explicitamente a quarta estrofe: "Este o nosso destino: amor sem conta, distribuído por coisas pérfidas e nulas, doação ilimitada a uma completa ingratidão".

Além do destino, há os outros termos que respondem pela cosmovisão trágica dominante no livro e dos quais gostaria de me ocupar um pouco mais, a fim de preparar o terreno para as discussões dos capítulos seguintes. Assim, vejamos, na seqüência, um conceito que, segundo Gledson, "tem história na poesia de Drummond"⁷⁴: o mito.

Estabelecendo a diferença entre uma fase e outra, o crítico demonstra, primeiramente, que em *A Rosa do Povo*, o poeta aparece "como criador e criatura dos seus mitos", os quais, "por mais tenuamente que seja, unem uma experiência descontínua, juntando o homem e a criança, por exemplo, em 'Interpretação de Dezembro'". Já em *Claro Enigma*, há uma diferença significativa: o poeta não é mais senhor de seus mitos, o que bem demonstra a análise de um dos mais belos poemas do livro. Em "Canto Negro", diz Gledson, "o poeta é vítima dos mitos impostos pelo passado, terminando na tentativa vã de sair deles para um país 'antes do mito e do sol' que, tal como o fim de 'O Mito', se revela *inumano*. A diferença aqui reside no fato de que, desde o começo, está consciente de tratar não com um mito de sua própria

⁷²A ilustração desse caráter compulsivo é dado por outro dos poemas dessa mesma seção ("Canção para Álbum de Moça") através da insistência com que o eu apaixonado dirige seu cumprimento à mulher amada que, todavia, o ignora por completo.

⁷³ Benjamin define a existência submetida ao destino como inscrita no círculo da expiação e da culpa que encontra sua garantia de transmissão no fato dela ser não moral e sim *natural*, "na qual os homens incorrem não pelas suas decisões e ações, mas sim pela demora e pela inércia" (Walter Benjamin. "Le Affinité Élective". *Angelus Novus*, op.cit.:178. Ver ainda, no mesmo volume, o ensaio intitulado "Destino e Carattere", além dos comentários do filósofo alemão sobre o conceito de destino no estudo citado sobre o drama barroco).

⁷⁴John Gledson, op.cit.: 225.

criação, e que portanto *não pode rejeitar* como no caso de Fulana"⁷⁵. Não poderia haver uma definição mais precisa sobre o significado do mito em *Claro Enigma*. Se em "A Tela Contemplada", o poeta ainda aparece como um "criador de mitos", o efeito produzido por eles já é dos mais negativos, porque, conforme vimos, "sufocam". Em outros poemas, porém, confirma-se integralmente a observação de Gledson.

A redescoberta dos temas mitológicos pela literatura moderna, em Joyce, Mann ou Gide, tendeu a um enfoque mais "humanístico", que atende a dois objetivos, segundo Hans Meyerhoff: "sugerir, com um ambiente secular, uma perspectiva sem tempo observando a situação humana; e transmitir um sentido de continuidade e identificação com a humanidade em geral. O mito é um 'esquema sem tempo', como disse Thomas Mann. É sem tempo naquilo que está sempre presente, um lembrete constante do eterno ressurgir do mesmo"⁷⁶. Por conta de sua perspectiva humanística (maior talvez do que a dos escritores por ele mencionados), Meyerhoff desconsidera o que pode haver, nessas reapropriações modernas, de *denúncia e crítica ao caráter inumano* desse esquema sem tempo, condenando os homens à *danação* contínua, eterna e irreversível. Nesse sentido, mais abrangente parece ser a tese de Hans Blumenberg, quando afirma a existência de duas categorias distintas a partir das quais se pode ordenar as mais diversas concepções de mito. São elas as do mito concebido como *poesia* ou como *terror*⁷⁷. Neste último caso, os mitos gregos demonstram que a realidade daqueles que vivem com eles e os inventam é experimentada como impossível de dominar, como um poder que excede e ameaça. Os mitos aterrorizam aquele que não dispõe - ou acredita não poder dispor - ele próprio das condições de sua existência. Essa ameaça, pensada como *fatum* ou encarnada pelas figuras das divindades, permanece impenetrável ao homem; a ambiguidade do oráculo permanece-lhe misteriosa. "Enfim, o lado indeformável da figura do círculo, a crença em uma repetição forçada de todos os eventos fazem parte integrante dessa compreensão mítica do mundo", cujo paradigma grego é Sísifo⁷⁸.

⁷⁵Id. Ibid.: 225 (grifos meus).

⁷⁶Hans Meyerhoff. *O Tempo na Literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976:71.

⁷⁷ Hans Blumenberg. *Terror und Spiel, Poetik und Hermeneutik*, apud Rolf-Peter Janz. "Expérience Mythique et Expérience Historique au XIX^e Siècle" in Heinz Wismann (org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Éditions du Cerf, 1986: 453-454.

⁷⁸ Id. Ibid.: 454.

Sem dúvida, é dessa perspectiva do *mito como terror* que fala Drummond de *Claro Enigma* e um ótimo exemplo disso está em “Rapto”, que se ocupa do mito clássico de Ganimedes, o mais belo entre os mortais arrebatado por Zeus tomado de desejo que, na forma de águia, levou-o ao Olimpo onde, por fim, serviu de escanção aos deuses⁷⁹. O mito de Ganimedes entrou para tradição como símbolo do amor homoerótico - tendo sido, com esse significado, uma alusão comum na lírica renascentista⁸⁰. Ora, o que poema trata de enfatizar é justamente como esse *raptus classicus*, “terrível”, repete-se (é a palavra-chave no 14º verso, central para o poema⁸¹) “já nos campos e já pelas noturnas/portas de pérola dúbia das boates”. A repetição remete à esfera de danação do mito como terror, que se reatualiza na experiência cotidiana sem qualquer margem de liberdade, mas como sofrimento redobrado, pois, de acordo com os versos, ao “mistério pagão”, junte-se o “pecado cristão” que, ao condenar o homossexualismo, “mais o alanceia” e acaba, assim, “dobrando[...] o amargor” dessa “outra forma de amar no acerbo amor”, vista e aceita como “desígnio da natureza ambígua e reticente”.

Essa concepção de mito como terror, como a esfera demoníaca da limitação e sujeição da liberdade individual, que “Rapto” tão bem ilustra, aproxima-se bastante da formulada por Walter Benjamin em alguns ensaios dos anos 10-20, tanto mais interessante para os nossos propósitos por se tratar de um enfoque que articula o mítico aos demais termos com que defino aqui a cosmovisão trágica presente no livro de 51. Como resume um de seus intérpretes, Winfried Menninghaus, essa primeira concepção benjaminiana “interpreta a implicação mítica num contexto supra-individual de destino, de culpa e de expiação em filosofia da história, a saber, como um contexto social contrangente do tipo de uma ‘segunda natureza’ que é necessário quebrar pela

⁷⁹ Gledson (*op.cit.*: 233ss) informa que “Ganimedes” era justamente o título original do poema, quando publicado no Diário Carioca por Drummond, sob o pseudônimo de Leandro Sabóia.

⁸⁰ Ver a respeito o verbete “Love Poetry” de Alex Preminger & T.V.F. Brogan (orgs.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993: 710.

⁸¹ Gledson demonstrou como o poema se organiza a partir do confronto ou comparação entre o mito e a experiência, entre o “rapto clássico” (descrito nos 13 primeiros versos) e a “realidade mais cotidiana do amor homossexual” (nos 12 versos restantes). Segundo o crítico, o “choque entre o clássico e o moderno é perfeitamente intencional - o novo se reconhece no antigo, sendo também diferente. É outra maneira de expressar o mesmo conflito entre a liberdade e a limitação, sem desprezar nenhum dos dois.” (*op.cit.*: 233-234). Descordo, entretanto, dessa margem de liberdade na atualização do mito, como se verá a seguir.

intervenção de uma atividade moral como forma de realização da liberdade"⁸². É o que ocorre, por exemplo, no belo ensaio sobre *As Afinidades Eletivas* de Goethe. Contrariando toda uma fortuna crítica que tendia a ver o "matrimônio" como tema central do romance, Benjamin afirmará, categoricamente, ser o mito. Melhor dizendo, o conflito fundamental do romance não ocorre entre o matrimônio como valor superior da cultura burguesa e a própria formação burguesa, mas sim, entre a formação burguesa das personagens e a "natureza mítica". É nesse sentido que Benjamin chama a atenção para a abundância de elementos "naturais" presentes no romance, a começar pelo título que toma de empréstimo um procedimento de atração entre os elementos químicos para justificar o jogo de repulsão e atração entre os pares amorosos focalizados pela obra. Além disso, Benjamin ressalta a presença, no romance, de temas "agrícolas" e dos poderes da natureza encarnados pelo vento; pela terra, que possui uma "força magnética" (levando o filósofo a lembrar de uma passagem da *Doutrina das Cores*, na qual Goethe diz que a natureza em parte alguma "está morta ou calada"); e pela água do lago, que "possui uma quietude magnética que conduz à destruição". O destaque dado a essa abundância de elementos naturais (somada a todo um simbolismo de morte encarnado por objetos premonitórios) visa ressaltar como as personagens, na medida em que vão se entregando ao destino, acabam sendo tragadas pelo abismo que se esconde sob a superfície de "águas calmas", justificando, assim, o porquê do conflito central do romance não ser a questão do matrimônio, mas dessa luta surda travada entre a *Bildung* ilustrada e as "forças míticas" ou "naturais"⁸³.

Algo próximo a essa incidência de elementos naturais no romance goetheano pode ser encontrado em *Claro Enigma*, com igual abundância, sob a forma de imagens metáforas e símbolos colhidos na esfera da natureza. Não é o caso apenas das figuras celestes mencionadas atrás. É também o de todo o repertório de imagens

⁸²Winfried Menninghaus. "Science des Seuils. La Théorie du Mythe Chez Walter Benjamin". Heinz Wismann (org.). *Op.cit.*: 536.

⁸³ A mesma concepção benjaminiana do mítico, como os laços de culpabilidade do destino, é que serviu também a Adorno para precisar o sentido do classicismo de Goethe em seu drama *Ifigênia* (tal como serve aqui para definir o classicismo de Drummond). Ver: Theodor Adorno. "A Propos do Classicisme de Goethe dans *Iphigénie*", *Notes sur la Littérature*, *op.cit.*: 351ss.

com que o poeta descreve a vivência amorosa⁸⁴, identificada, por exemplo, ao ciclo das estações, como se vê, por exemplo, nos belos versos de “Tarde de Maio”, que evoca a lembrança de uma experiência amorosa trágica ligada a um contexto apocalíptico evidenciado pelo “rubor dos incêndios que consumiam a terra”, no qual já se reconheceu uma alusão à Segunda Grande Guerra:

Como esses primitivos que carregam por toda parte o maxilar inferior de seus mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio,
quando, ao rubor dos incêndios que consumiam a terra,
outra chama, não-perceptível, e tão mais devastadora,
surdamente lavrava sob meus traços cômicos,
e uma a uma, *dissecta membra*, deixava ainda palpitantes
e condenadas, no solo ardente, porções de minh'alma
nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza
sem fruto.

Tal experiência amorosa é descrita em associação com o outono, com tudo o que a estação sugere em termos de *declínio* (reiterado ainda mais por se tratar do *findar* de um dia, de uma *tarde de maio*), de *esterilidade* (evidenciado pela “nobreza sem fruto” referida acima, nos versos 5 e 6) de *melancolia* e de *morte*:

Outono é a estação em que ocorrem tais crimes
e em maio, tantas vezes, morremos.

E se, de acordo com a lógica das estações, volta-se a renascer com a primavera, esta é “fictícia”, pois a renovação não abole as marcas espectrais e fúnebres do sofrimento e da morte outonal:

Para renascer, eu sei, numa fictícia primavera,
já então espectrais sob o aveludado da casca,
trazendo na sombra a aderência das resinas fúnebres
com que nos ungiram, e nas vestes a poeira do carro
fúnebre, tarde de maio, em que desaparecemos,
sem que ninguém, o amor inclusive, pusesse reparo.

Nesse mesma linha, há o tema da “madureza” presente não só em “A Ingaia Ciência”, que já vimos atrás como sendo a justificativa natural para a visão desenganada dominante, mas também associada à experiência amorosa de “Campo de Flores”. Além disso, há que se considerar ainda a tendência do eu lírico de identificar-se com o “reino animal” (“Os Animais do Presépio”), chegando, no limite, a adotar a perspectiva de um boi assistindo aturdido ao espetáculo agitado e estéril dos homens (“Um Boi Vê os Homens”). Através de todo esse conjunto de metáforas e

⁸⁴O que já se evidencia no título de vários dos poemas da seção amorosa: “Tarde de Maio”, “Fraga e Sombra” e “Campo de Flores”.

motivos, Drummond busca evidenciar a proeminência da Natureza, subordinando toda a História e a ação humana ao invariável ciclo biológico do nascimento, vida e morte, como veremos em "A Morte das Casas de Ouro Preto". A essa História naturalizada corresponderá, obviamente, uma outra concepção de tempo pautado pelo eterno retorno, cuja expressão máxima talvez esteja nos "mesmos sem roteiros tristes périplos" a que aludem os famosos versos de "A Máquina do Mundo", que convida "os sentidos" e "as intuições" do viajante "a se aplicarem sobre o pasto inédito da natureza mítica das coisas". (A mesma máquina que, se em Camões revela a história dos homens e do universo como espetáculo sublime, em Drummond, aproxima-se mais da perspectiva leopordiana e machadiana de sujeição do mundo a uma *Natureza madrastra*, como já assinalou Bosi⁸⁵.)

Chegamos, por último, ao tão decantado *sentimento de culpa*, em torno do qual muitos teóricos fundamentam suas concepções do trágico, como bem observa Benjamin, embora com ressalvas sobre a validade de tal fundamento. O risco maior que paira sobre a abordagem de um tema como a culpa é, sem dúvida, o da abstração. Não avançaríamos muito aqui se reconhecêssemos com Freud, por exemplo, que toda a cultura está assentada sobre uma culpa hereditária, do mesmo modo como seria bobagem evocar a justificativa bíblica do pecado original. Assim, para evitar o risco da abstração, é preciso o cuidado de arraigar essa culpa ao solo histórico de onde brota.

No caso de Drummond, tais raízes históricas prendem-se à condição de inserção social da subjetividade lírica por ele forjada (não importando, por ora, discutir até que ponto autobiográfica), na dupla qualidade de filho fazendeiro, formado aos valores irremissíveis do clã mineiro, e de poeta ou intelectual (no sentido amplo do termo), que deles se afasta pela cultura livresca; pelo desejo de inserção e participação no "tempo presente", nesse "formidável período que lhe foi dado viver", como diria o "poeta-público" dos anos 40; pela crítica acerba e o combate, enfim, às estruturas esclerosadas e persistentes da velha ordem oligárquica, mas onde, por contradição, se instala o clã dos Andrade, do qual ele é o rebento pródigo e ao mesmo tempo o herdeiro fiel. Da contrariedade dessa posição - que é, em suma, a do fazendeiro do ar,

⁸⁵Alfredo Bosi. "A Máquina do Mundo' entre o Símbolo e a Alegoria". *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988: 89.

cujo retrato final será esboçado justamente na fase aqui examinada - decorre, assim, um sentimento de culpa que caminha por uma via de mão dupla: pela condenação da consciência crítica do intelectual participante à reincidência nos ritos e valores do clã mineiro, com tudo o que ele representa; pelo sentimento de traição dos valores familiares decorrente da própria condição de poeta e do desejo de participação e combate⁸⁵.

O conflito de que decorre a culpa tende a recrudesce ainda mais quando se lembra as já consideradas vias de inserção social oferecidas aos intelectuais com a implantação do Estado Novo (1937), através do fenômeno da "cooptação" examinado por Miceli⁸⁶. Da relação entre esse fenômeno e a questão da culpa vivida na só por Drummond, já havia dado provas, muito antes, Mário de Andrade, na "Elegia de Abril", onde, conforme vimos na primeira parte, admoestava severamente a intelectualidade daqueles anos "em que o Estado se preocupou de exigir do intelectual a sua integração no corpo de regime"⁸⁷.

A incorporação às hostes do funcionalismo público, é bem verdade, não implica, por si só, sujeição ou adesão aos objetivos e ideologia professados pelo Estado Novo. A esse propósito, já advertia Antonio Candido no prefácio ao livro de Miceli sobre o risco da identificação apressada entre "servir" e "vender-se ao" Estado, recorrendo justamente ao caso ilustrativo de Drummond que, na qualidade de membro de destaque do gabinete Capanema, "serviu" ao Estado Novo, sem por isso "alienar a menor parcela de sua dignidade ou autonomia mental."⁸⁸ Isso, decerto, não o eximiu

⁸⁵A idéia do intelectual burguês como traidor de sua classe de origem foi uma das palavras de ordem nos anos 30, como bem demonstra Willi Bolle, ao tratar de alguns estudos benjaminianos dessa época, como "O autor como produtor" e "Sobre a atual posição social do escritor francês" que, aliás, termina com esta frase de Aragon: "Os escritores revolucionários de origem burguesa aparecem essencial e decididamente como traidores de sua classe de origem." Willi Bolle. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1994: 172-176.

⁸⁶*Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil*, op.cit.

⁸⁷"Elegia de Abril", op.cit.: 197. Ver comentário no capítulo 2 ("As Razões do Pessimismo: Sectarismo Ideológico no Contexto da Guerra Fria"), na parte I do presente trabalho.

⁸⁸Além de Candido, outros como Carlos N. Coutinho e Pecaut (op.cit.) criticam a idéia de que a integração do intelectual ao aparelho do Estado implique, por si só, a "supressão da autonomia ideológica" ou a adoção de posições políticas reacionárias. Vale ainda citar aqui, dentre outras reservas, a de J.P. Paes (op.cit.), para quem as limitações da abordagem de Miceli se deve à natureza "sociológica" de uma análise "que se interessa quase exclusivamente pela biografia real do escritor, ficando fora do alcance de sua visada o imaginário da literatura propriamente dito", sendo justamente neste "que se traçam os nexos mais sutis, mais ricos de significado (bem mais ricos, em todo caso, do que as fontes autobiográficas privilegiadas no livro de Miceli) da obra de imaginação com a sua circunstância histórica."

do conflito decorrente dessa posição ambivalente experimentada, com maior ou menor grau de consciência, pelos intelectuais do período. Como bem nota Luciano Martins, tal ambivalência levou-os a uma “quase-esquisofrenia política”, assim que se viram sitiados dentro de um Estado cujo autoritarismo condenavam⁸⁹. Drummond, como quero supor aqui, foi um dos que dramatizou a fundo o conflito resultante dessa cisão quase-esquisofrênica através do embate com uma culpa que o resgata por completo daquela atitude demissionária e conformista denunciada por Mário na lírica e na ficção do período ou mesmo daquela “estética da acomodação” a que se referiria, anos depois, Roberto Schwarz, em percuciente estudo sobre o romance da urbanização de *Cyro dos Anjos: O Amanuense Belmiro*. O mesmo *Cyro dos Anjos* que Drummond identificaria com um dos “paradigmas” de *Claro Enigma*, em poema de *Viola de Bolso*:

O poeta, com seu claro enigma,
que nada tem de enigma - é claro -
saúda em *Cyro* um paradigma
de escritor diserto e preclaro.

Schwarz demonstra como o registro lírico, alternado à prosa ligeira e risonha de *Cyro dos Anjos* traduz a perspectiva intermediária do filho de fazendeiro reduzido à condição de burocrata que - num contexto muito peculiar de transição entre o passado rural e o presente urbano, marcado menos por rupturas e conflitos e mais por prolongamentos do tradicional e o convívio com o moderno, visíveis sob a forma de privilégios e favores e nos inúmeros “inconciliáveis” elencados pelo ensaísta - é, a um só tempo, vítima (pela vida urbana de aperturas econômicas e de medíocre convívio social) e beneficiário (pela sinecura alcançada pela mão do deputado, privilégio pequeno mas evidente), “de modo que a sua gratidão deve ser melancólica, a sua crítica amena e sua posição incerta”⁹⁰.

Distante dessa postura conformada, alheia à contemporização, do amanuense, alcançada no romance através do registro lírico, Drummond abre a guarda do lírico para o dramático, a fim de encenar o confronto aberto de posições a que se furta *Belmiro*. Da estética da acomodação passa-se, assim, a uma estética da violência

⁸⁹Luciano Martins, “A Gênese de uma Intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940”, *apud* Randal Johnson, “A dinâmica do campo literário brasileiro” (1930-1945). *Revista USP*, n. 26. São Paulo, jun-ago 1995: 172.

⁹⁰Roberto Schwarz. “Sobre *O Amanuense Belmiro*”. *O Pai de Família e Outros Ensaios*. São Paulo: Paz e Terra

(elemento central da estética drummondiana, conforme vimos com Antonio Candido) para a qual contribuiu, em boa medida, o embate doloroso com um sentimento de culpa, cujas raízes históricas buscou-se assinalar aqui.

Nesse embate com uma culpa internalizada através de um superego dos mais severos, Drummond assumirá a um só tempo o papel de juiz e réu, vítima e carrasco, tal como o "Héautontimorouménos" ("O Carrasco de Si Mesmo") de Baudelaire, que para alguns intérpretes traduz muito do papel frustrado da vanguarda com os sucessos da revolução de 48 e a traição da burguesia. Mas se para Baudelaire a culpa é decorrência da frustração com a revolução, em Drummond ela não decorre apenas da frustração política, visto que ela começa a aflorar na fase de mais intenso engajamento - como veremos a seguir. O que ocorre, na verdade, é uma mudança no modo de lidar com essa culpa. É essa mudança que me interessa rastrear.

DRUMMOND HÉAUTONTIMOROUMÉÑOS:
CULPA SOCIAL

*Je suis la plaie et le couteau!
Je suis la soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!*

Charles Baudelaire, "L'Héautontimorouménos"

Uma vez determinadas as raízes históricas e sociais da culpa, cumpre observar que ela só começa a despontar na lírica drummondiana a partir de 40, através das várias manifestações diretas e indiretas de que tratou Antonio Candido sob o rótulo de "inquiétudes". Nem poderia ser de outro modo, pois é só nesse momento, com a transferência definitiva de Drummond para o Rio, o ingresso no funcionalismo público, as exigências de participação e posicionamento político-ideológico do artista e intelectual motivadas pela hora presente e a opção por uma poesia de inspiração social, que se pode dar o confronto aberto das posições contraditórias de que redonda a culpa em questão.

Para acompanhá-la, desde suas primeiras manifestações (só algumas das mais evidentes), começo por lembrar Merquior, quando observa, a propósito do primeiro livro participante de Drummond, que o *sentimento do mundo* é, também, *sentimento de culpa*, respondendo pela autocrítica impiedosa marcante em vários momentos do

livro⁹¹. O endosso dessa afirmação pode ser encontrado no poema de abertura, que dá título à coletânea e trata de precisar, já de saída, a posição e impressão dominante da subjetividade lírica no confronto com o espaço da grande cidade⁹², fazendo avultar aí a condição geral de alienação.⁹³ A própria idéia da alienação, inclusive, também se encontra anunciada no título, se considerarmos que “sentimento” figura aí no sentido de indicar algo que é intuído ou pressentido, mas não apreendido em profundidade; algo, em suma, sobre o qual não se tem uma consciência totalmente clara. Daí o porquê de todo o poema parecer se construir em torno da idéia do *despertar da consciência*, que não é tematizado abertamente, mas encontra reforço na metáfora do *amanhecer e, antes, na estranha referência ao momento do eu lírico se levantar*, contida na terceira estrofe. O *despertar*, obviamente, remete ao momento ainda difuso - como na transição entre o sono e a vigília - da tomada de consciência do eu lírico em relação à nova realidade social com que se defronta. Esse despertar é experienciado como algo tardio e, por isso, com uma boa dose de *remorso*, que é exposta abertamente nos versos. O poeta participante, aliás, não busca ocultar nada àqueles a quem dirige o seu apelo solidário e é assim que trata, logo de saída, de expor suas limitações para a participação na luta social:

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Figurando como símbolo evidente de união e solidariedade, recorrente no restante da obra, as mãos são, juntamente com o sentimento do mundo, tudo de que dispõe o eu lírico para ofertar à guerra efetiva com que se depara. O limitado da oferta, que ele próprio é o primeiro a reconhecer, com um misto de humildade e vergonha, é ainda reforçado pelas lembranças de um passado que o escravizam e pelo modo como se mostra sensível ao apelos dos desejos da carne. Tratam-se, portanto, de limitações decorrentes do confronto entre o anseio de participação social e o individualismo excessivo, que ele não trata de esconder. O eu lírico parece assim querer

⁹¹ José Guilherme Merquior, *op.cit.*: 39.

⁹² Não custa lembrar aqui que *Sentimento do mundo* é o livro que registra o impacto da transferência definitiva de Drummond para o Rio de Janeiro.

⁹³ Sobre o exame da alienação como conceito central que preside o livro de 40, ver John Gledson, *op.cit.*; e J.G. Merquior, *op.cit.*

demonstrar que ele possui mais uma *disposição* para luta do que uma contribuição efetiva a oferecer.

Ao despertar, segue, na estrofe seguinte, o já referido momento do *levantar-se*. Se o primeiro corresponde ao momento da tomada de consciência e de uma predisposição para a luta, o levantar representaria, ato contínuo, um primeiro movimento no sentido de um *agir* mais efetivo. Note entretanto que, além de situada num futuro, não se sabe se próximo ou distante, tal ação já é definida como demasiadamente tardia, posto que o mundo inteiro já se encontrará mergulhado num silêncio de morte:

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto o meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

O reconhecimento das limitações do eu, sua decisão e ação tardias ajudam a configurar, assim, o quadro de alienação, reforçado pela referência, na terceira estrofe, à sua condição de total despreparo para a luta, a ponto de não saber sequer da existência de uma guerra e, portanto, não dispor do básico para enfrentá-la. É o momento em que ele próprio tematiza abertamente sua alienação, dispersividade e condição de quem se reconhece *aquém* das fronteiras:

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior às fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoais.

Temos, assim, através do pedido de *perdão*, a primeira retratação da *culpa* (social) de alguém que por tanto tempo permaneceu alheio a tudo e despertou tarde demais para a luta, o que responde pela condição de isolamento a que se encontra relegado, de acordo com a estrofe final, depois de todas as pessoas que participaram e foram vítimas da luta, desaparecerem ao amanhecer. Um amanhecer, paradoxalmente, “mais noite que a noite”, com sua idéia de isolamento, separação e divisão:

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho

destiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados ao amanhecer
esse amanhecer
mais noite que a noite.

A condição de dispersão, de quem se sente "anterior as fronteiras", retratada em "Sentimento do Mundo" encontrará (não por acaso) sua justificativa histórica e social no poema imediatamente seguinte: "Confidência do Itabirano". Nele, a alienação, tomada em sentido amplo - "o alheamento de tudo o que na vida é porosidade e comunicação" -, é vista como decorrência da origem geográfica e social de uma subjetividade lírica cuja trajetória é marcada pela experiência da perda de *status* social -

tive fazenda, tive ouro, tive gado
hoje sou funcionário público

- que, todavia, não abole a lembrança e a força atuante de um passado que o atordoa (como "a alma cheia de escravos" do poema anterior) sob a forma de um retrato -

Itabira é apenas um retrato na parede
mas como dói.

- e que determina indelevelmente o seu modo de ser (como bem demonstram as estrofes iniciais do poema).

A perda de *status*, se implica depauperização, não chega a igualar o filho de fazendeiro ao nível daqueles a quem dirige seu apelo solidário, seja o operário, o habitante do morro ou do subúrbio. A distância social persiste e é da consciência de sua insuperabilidade - portanto da impossibilidade de identificação integral - que redunda a culpa social. A grandeza e permanência da poesia social de Drummond - como já se observou na primeira parte do trabalho - reside justamente no empenho solidário sem contudo ofuscar a consciência dessa distância social em favor da atitude paternalista ou populista. Essa consciência ganhará sua expressão mais característica, em *Sentimento do Mundo*, no poema em prosa dedicado a "O Operário no Mar". Nele, a *distância social* assume especial relevo, sendo materializada *especialmente* pela demarcação dos lugares de onde fala o eu lírico e onde se localiza o operário: o primeiro posto ao abrigo do tempo, confortavelmente instalado num interior de onde observa, através da janela, o segundo, que passa pela rua em direção ao mar, exposto

obviamente às intempéries e ameaças do mundo exterior⁹⁴.

Primando em demarcar a consciência dessa distância que o separa do operário, sem com isso abrir mão de seu empenho solidário, Drummond furta-se da ingenuidade panfletária e populista da literatura de esquerda radical, como também já se observou na primeira parte. Pode-se mesmo dizer que o poema em questão constrói-se à custa da desconstrução desse discurso panfletário, como se vê já na abertura, onde o eu se ocupa de desvencilhar o operário do empecilho das vestes com que o recobriu a literatura e o discurso políticos:

Na rua vai um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segretos.

O desnudamento, como se vê, é tomado no sentido literal e figurado: ao mesmo tempo que despe o operário da blusa de pano azul e grosseiro, liberta-o do peso da convenção e do apelo populista que reside exatamente nas vestes. Ao que tudo indica, Drummond tem em mente aqui menos o discurso populista oficial (getulista) do que propriamente os discursos de oposição ou de esquerda veiculado pela literatura mais engajada - não é à toa que ele fala em conto e drama. E do mesmo modo com que o despe das vestes populistas, o poeta devolve a figura do operário às proporções naturais, retirando a ênfase na deformação dos membros que, em geral, estão associados à idéia de trabalho. Ainda aqui, é certo, Drummond parece ter em mente certa tendência apelativa da literatura e da arte de cunho mais participante. Basta lembrar que, pela época, um aspecto significativo da pintura social de Portinari - a quem, entretanto, o poeta dedica um dos poemas de *Sentimento do mundo* - estava na deformação expressionista da "mão como símbolo da força do trabalhador" e do "pé solidamente plantado no chão, marcando a ligação visceral do trabalhador com o solo"⁹⁵, como se pode notar em telas como *Café* ou nos afrescos do Ministério da Educação, com que o chefe de Gabinete do ministro Capanema devia cruzar

⁹⁴ A "dialética do exterior e do interior" - para empregar com outra intenção uma expressão cara a Bachelard - é, aliás, uma constante no livro de 40, como forma de demarcação da distância social - basta pensar em *Privilegio do Mar*. A importância conferida ao espaço nessa fase da obra é examinada em outra perspectiva por John Gledson, *op.cit.*

⁹⁵ O exame dessas representações e deformações expressionistas do trabalhador, à luz da teoria marxista da alienação, é feito por Annateresa Fabris. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1990: 95.

diariamente. Além disso, é na figura do negro que se encarnará a representação mais acabada do trabalho e, nesse ponto, é certo, Drummond não chega a se afastar de todo, pois define seu operário como um homem comum, apenas "mais escuro que os outros"⁹⁶.

Note ainda no fragmento acima, que o desnudamento do operário das vestes da convenção populista não basta para desvelá-lo completamente aos olhos do seu observador, visto trazer "uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos". Ele permanece, assim, um *enigma* para o eu lírico, talvez justamente porque este o vê de longe, de uma *perspectiva distanciada*, o que vale dizer, de um outro *lugar social*. E assim como a figura do operário permanece um segredo para o sujeito lírico, este desconhece também o lugar para onde aquele se dirige:

Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha.

O operário se afasta do local de trabalho (fábrica) para um ambiente natural (campo), o que, num outro nível, acompanha o movimento descrito pelo poema ao devolver o operário às condições e proporções *naturais* dos demais homens. No campo, é visível a desproporção entre o "grande" anúncio de gasolina americana e a quantidade excessiva de "fios, fios, fios", que passam a integrar *naturalmente* a paisagem a ponto de dominá-la mais do que as próprias árvores que se escasseiam (são só "algumas"). O operário que para aí se dirige permanece alheio tanto ao domínio massivo do capital internacional, quanto às notícias e ideologias veiculadas por toda essa rede de comunicação, do mesmo modo como ignora a discussão política do

⁹⁶Sobre a identificação do negro com o proletário na pintura social de Portinari, Fabris apresenta a seguinte justificativa: "O preto é o elemento que melhor se presta à identificação com o proletário, pois, além de ser marginalizado socialmente, é o que passou pelo estado escravagista de forma direta: A escravidão direta do negro é uma forma de denunciar a escravidão disfarçada do trabalhador, alienado dos meios de produção e dos frutos de seu trabalho. Escolhendo o negro como símbolo ideológico, Portinari põe a nu a aliança capital/trabalho, propugnada pelo populismo, ao demonstrar a contradição entre o caráter social do trabalho e propriedade privada dos meios de produção. O trabalhador, como o escravo, trabalha porque é o obrigado a fazê-lo, premido pela sobrevivência e não para satisfazer uma necessidade intrínseca, para moldar o mundo criativamente". (id. *ibid.*: 126)

líder oposicionista na Câmara de Deputados - limitando-se à constatação ingênua de que "ali corre água, que mais adiante faz calor". Assim, embora Drummond confira uma atitude decidida ao seu operário (visto o modo como ele *pisa firme* enquanto caminha para o campo), não deixa de reconhecer a alienação em que ele se encontra imerso. Talvez por isso indague mais de uma vez: "para onde vai ele, pisando assim tão firme"... "Para onde vai o operário?". Indagação que parece referir-se aqui menos a um lugar geográfico específico e mais ao *destino social* do operário como classe, tendo em vista sua condição alienada.

É nesse momento em que indaga pelo destino do operário, que sente o impulso de se irmanar a este, de saltar pela janela e deter-lhe o passo, mas reconhece de imediato a distância, pontuada de desconfiança, que os separa. É a *culpa* de classe que aflora aqui sob a forma de *vergonha* e de um suposto *desprezo* que o eu reconhece partir talvez mais dele em relação a ele próprio, "aos olhos do operário", do que efetivamente da parte deste. Que esse desprezo seja uma projeção sua, na verdade um *auto-deprezo* motivado pela *culpa*, parece comprová-lo o fato de que o operário, longe de qualquer gesto inamistoso ou hostil, dirige-lhe, ao contrário, um "sorriso úmido", no momento em que segue milagrosamente caminhando (qual santo, embora destituído de qualquer santidade) no mar (símbolo de instabilidade relativa, talvez, ao destino incerto do operário) "que se acovardou e o deixou passar". Será esse sorriso, aliás, o "único e precário agente de ligação" entre ambos com a chegada da noite, vista pelo seu potencial de isolamento e separação - como é freqüente em toda a poesia dessa fase, segundo assinalou Gledson. Atravessando todos os obstáculos que os separa (formações salinas, fortalezas da costa, medusas), esse sorriso, diz o eu, por fim, "vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe um dia o compreenderei?" É possível que esse sorriso seja ainda a projeção de um sentimento, de um desejo do eu, que se manifesta, quem sabe, oniricamente. E, de fato, a partir do momento em que o operário ingressa no mar, o poema em prosa adquire uma feição fantástica, surreal, onírica, pelos prodígios que descreve. Mas ainda que assim seja, esse sorriso de esperança e compreensão assinala que Drummond não desacreditava de todo na possibilidade de suplantar a distância que o separa do operário.

A crença irá se intensificar no livro seguinte, *José* (1944), em um dos poemas em que a culpa social ou de classe ganhará uma de suas expressões mais

características, com a "autocastração punitiva"⁹⁷ de "Mão suja":

Minha mão está suja.
Preciso cortá-la.
Não adianta lavar.
A água está podre.
Nem ensaboar.
O sabão é ruim.
Mão está suja,
suja há muitos anos.

Note que essa "mão-consciência", como diria Antonio Candido, está "suja há muitos anos", o que vale dizer que a culpa (=sujeira) é um sentimento antigo, adensado com o tempo a ponto de se tornar irremovível ("não adianta lavar"), visto que chegou a contaminar até mesmo aquilo que, a princípio, deveria servir para removê-la (a "água está podre" e o "sabão é ruim"). Sabendo, assim, há muito de seu sentimento, a primeira atitude do eu foi a de ocultar essa culpa:

A princípio oculta
no bolso da calça,
quem o saberia?
Gente chamava
na ponta do gesto.
Eu seguia, duro.
A mão escondida
no corpo espalhava
seu escuro rastro.
E vi que era igual
usá-la ou guardá-la.
O nojo era um só.

Ai, quantas noites
no fundo da casa
lavei essa mão,
poli-a, escovei-a.
Cristal ou diamante,
por maior contraste,
quisera torná-la,
ou mesmo, por fim,
uma simples mão branca,
mão limpa de homem,
que se pode pegar
e levar à boca
ou prender à nossa
num desses momentos
em que dois se confessam
sem dizer palavra...
A mão incurável
abre dedos sujos.

Mas, como se vê, a solução resultou inútil e - a despeito de todo empenho obsessivo

⁹⁷Cf. Antonio Candido. "Inquietudes na Poesia de Drummond", *op.cit.*:

em lavar, polir e escovar a mão às escondidas, a fim de torná-la digna de ser ofertada a outrem, num gesto amoroso - a sujeira ("incurável", como uma doença) tendeu a seu alastrar ainda mais, espalhando seu rastro escuro pelo corpo. A vergonha que dela decorre acaba por constranger a espontaneidade dos gestos mais naturais, pois o corpo todo se retesa no intuito de ocultá-la.

Na sequência dos versos, o eu tratará de explicitar ainda mais o significado *metafórico* dessa sujeira, ao contrapo-la a uma sujeira *literal*:

E era um sujo vil,
 não sujo de terra,
 sujo de carvão,
 casca de ferida,
 suor na camisa
 de quem trabalhou.
 Era um triste sujo
 feito de doença
 e de mortal desgosto
 na pele enfarada.
 Não era sujo preto
 - o preto tão puro
 numa coisa branca.
 Era sujo pardo,
 pardo, tardo, cardo.

Tomada em sentido literal, a sujeira não é algo de que se envergonhar. Ao contrário, o "sujo de terra,/ sujo de carvão,/ casca de ferida,/ suor na camisa" é antes dignificante, porque signo "de quem trabalhou". Em contraponto, a sujeira irremovível do eu lírico evidencia-se em seu sentido moral, porque "vil", "triste", feita "de doença e de mortal desgosto na pele enfarada". (Se essa sujeira moral, encarnando a culpa, é antiga, é porque se prende à sua condição social de origem. Se ele buscou, a princípio, ocultá-la e, em seguida, lavá-la às escondidas, é porque ele se furtou durante um bom tempo em encarar de frente o conflito decorrente de sua posição social, embora já demonstrasse uma consciência crescente desse conflito. Com sua tomada de posição nos anos 40, há de se haver explicitamente com esse conflito, com a sujeira inêrente a própria pele que, impossível de ser removida (porque ligada à própria origem social), levará à solução drástica e sacrificial descrita nos derradeiros versos do poema:

Inútil reter
 a ignóbil mão suja
 posta sobre a mesa.
 Depressa, cortá-la,
 fazê-la em pedaços

e jogá-la ao mar!
 Com o tempo, a esperança
 e seus maquinismos,
 outra mão virá
 pura - transparente -
 colar-se a meu braço.

Diante da impossibilidade de livrar-se da sujeira da mão, já agora exposta sobre a mesa (do mesmo modo como o eu expõe publicamente sua culpa através dos versos que essa mesma mão escreve), o melhor é cortá-la depressa e lançá-la ao mar, na *esperança* de que, *com o tempo*, venha colar-se ao corpo uma nova mão, mais *limpa* e digna de ser ofertada ao outro num gesto solidário. Ora, o que garante essa *esperança* (e seus *maquinismos*) é o ideal social acalentado nos anos 40, que ameniza e justifica o sacrifício impingido com a autocastração punitiva da *main sale*.

A mesma força apaziguadora da culpa através da castração punitiva encontrar-se-ia no "Movimento de espada" do irmão vingador a lhe decepar o braço, que jaz por fim molhado em rubro, num dos poemas de *A Rosa do Povo*:

Estamos quites, irmão vingador.
 Desceu a espada
 e cortou o braço.
 Cá está ele, molhado em rubro.
 Dói o ombro, mas sobre o ombro
 tua justiça resplandece.

Já podes sorrir, tua boca
 moldar-se em beijo de amor.
 Beijo-te, irmão, minha dívida
 está paga.
 Fizemos as contas, estamos alegres.
 Tua lâmina corta, mas é doce,
 a carne sente, mas limpa-se.
 O sol eterno brilha de novo
 e seca a ferida.

Mutilado, mas quanto movimento
 em mim procura ordem
 O que perdi se multiplica
 e uma pobreza feita de pérolas
 salva o tempo, resgata a noite.
 Irmão, saber que és irmão,
 na carne como nos domingos.

Rolaremos juntos pelo mar...
 Agasalhado em tua vingança,
 puro e imparcial como um cadáver que o ar embalsamasse,
 serei carga jogada às ondas,
 mas as ondas, também elas, secam,
 e o sol brilha sempre.

Sobre minha mesa, sobre minha cova, como brilha o sol!
Obrigado, irmão, pelo sol que me deste,
na aparência roubando-o.
Já não posso classificar os bens preciosos.
Tudo é precioso...

e tranquilo

como olhos guardados nas pálpebras.

Na segunda dissertação sobre a *Genealogia da Moral*, Nietzsche trata de observar “que o grande conceito moral de ‘culpa’ teve origem no conceito muito material de ‘dívida’”⁹⁸ - lembrando-se aqui que, em alemão, a palavra é a mesma (*Schuld*). Observa ainda, com relação à idéia de castigo, que a *equivalência* - vigente durante o mais largo período da existência humana - entre *dano* e *dor* (sendo esta impingida ao causador daquele, como forma de compensação) encontra seu fundamento “na relação contratual entre credor e devedor, que é tão velha quanto a existência de ‘pessoas jurídicas’, e que por sua vez remete às formas básicas de compra, venda, troca e tráfico”⁹⁹. Tais observações encontram plena vigência nos versos acima, dado o modo como Drummond, primeiramente, enfatiza a relação de culpa com o irmão vingador em termos de dívida. Ou melhor, em termos de *cumprimento da dívida* (“estamos quites”; “minha dívida está paga”; “fizemos as contas”) visto que o castigo já foi impingido e justamente através do sofrimento causado pela decepção do braço. Mas a perda se faz ganho, como revelam vários versos que assinalam a idéia de compensação: “Dói o ombro, mas sobre o ombro / tua justiça resplandece”. “A lâmina corta, mas é doce, / a carne sente, mas limpa-se”. “O que perdi se multiplica / e uma pobreza feita de pérolas / salva o tempo, resgata a noite”. “Obrigado, irmão, pelo sol que me deste, / na aparência roubando-o.”

Por força da mutilação justa, a desconfiança que impedia “O operário no Mar” de ver e ser visto pelo poeta como um “irmão” é agora suplantada: o poeta pode, assim, referir-se reiteradas vezes ao outro, *vingador*, na qualidade de *irmão*. A boca do “Operário no mar”, que ao final do poema esboçava um leve sorriso de esperança, pode agora abrir-se em riso largo e até moldar um beijo de amor. O próprio mar, que era, no poema em prosa, o domínio instável em que se instalava, isoladamente, o operário, enquanto o poeta permanecia em terra firme, é agora o domínio onde se dá

⁹⁸Friedrich Nietzsche. “Segunda Dissertação: ‘Culpa’, ‘Má Consciência’ e Coisas Afins”. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Brasiliense, 1988: 64.

⁹⁹Id. *ibid.*: 65.

o congoçamento do eu e de seu “irmão vingador”, rolando, ambos, em suas águas.

A mutilação justiceira garante, assim, a *amenização* do sentimento de culpa, evidenciada ainda mais pelo “traquilo”, que ganha, inclusive, posição de destaque no final do poema, isolado num só verso, com a analogia estabelecida com os olhos guardados nas pálpebras, indicando sono ou morte:

Tudo é precioso...
e tranquilo
 como olhos guardados nas pálpebras.

Ora é justamente esse poder de amenização ou apaziguamento da culpa que se perde na passagem para Claro Enigma. O poema que melhor sinaliza essa mudança é, sem dúvida, “Confissão”:

Não amei bastante meu semelhante,
 não catei o verme nem curei a sarna.
 Só proferi algumas palavras,
 melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.
 (Cego é talvez quem esconde os olhos
 embaixo do catre.) E na meia-luz
 tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem
 e tudo que ele implica de suave,
 de concordâncias vegetais, murmúrios
 de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,
 contudo próximo. Não amei ninguém.
 Salvo aquele pássaro - vinha azul e doido -
 que se estacelou na asa do avião.

Como se vê, o *penitente* começa por confessar sua infração ao segundo grande mandamento sagrado, de acordo com Matheus 22:39 (“Amarás o teu próximo como a ti mesmo”), ao que segue, e se relaciona, sua omissão diante do mais prosaico sofrimento alheio: “não catei o verme nem curei a sarna”. O sentimento de culpa que motiva a confissão decorre justo do contraste entre a eficácia e o benefício imediatos de gestos solidários como esses a que se furta o eu lírico e o que ele praticou de efetivo:

Só proferi algumas palavras,
 melodiosas, tarde, ao sair da festa.

A “festa”, com tudo o que sugere em termos de alegria e diversão, visa

assinalar a condição de descompromisso e alheamento em que vivia o eu lírico em relação ao sofrimento do próximo. É só "ao voltar da festa" que ele chegará a "proferir" - lembrando que o verbo significa tanto *dizer em voz alta* quanto *publicar* - "algumas palavras", referência segura à própria poesia, tanto mais por serem qualificadas como "melodiosas" (termo que não esconde, por outro lado, certa conotação pejorativa ligada ao desmerecimento da arte lírica). Não se sabe ao certo se elas tratam do sofrimento mencionado nos versos anteriores, como se o eu lírico, ao sair da festa, abandonasse esse estado de alheamento em que se encontrava e tomasse consciência dessa realidade, buscando assim se pronunciar a respeito. Seja como for, a intenção é muito mais a de frisar a impotência das "palavras melodiosas" diante de sofrimento alheio, tratem elas ou não dessa realidade. Além do que, note que elas parecem ser pronunciadas *fora de hora*, dada a ambigüidade do advérbio "tarde" isolado entre vírgulas, que tanto pode indicar o avançado da hora em que o eu sai da festa, quanto a demora ou atraso de seu pronunciamento, reforçando ainda mais a inutilidade das mesmas. A interposição de vírgulas, isolando tanto "tarde" quanto "melodiosas", na medida em que *retardam* o andamento do verso, parece mesmo querer reiterar ainda mais essa idéia de *demora*, *atraso*. Ora, uma constante da lírica social de Drummond é o sentimento de quem chegou *fora de hora* ou *tarde demais*, como se viu a propósito de "Sentimento do Mundo", o que torna a hipótese acima ainda mais viável.

Obviamente, Drummond sabe que a poesia nunca poderá interceder de forma direta na realidade. Se ele busca contrastá-la aqui com ações efetivas é justamente para assinalar a consciência do "caráter de culpabilidade" irreparavelmente ligado a toda atividade artística, nos termos em que a define Adorno, "como luxo e privilégio de classe". Para o filósofo alemão, caberia às obras individuais, no processo artístico, "engajar essa sensação universal de culpa, enfrentá-la com acuidade dilaceradora, trazê-la à consciência na forma de uma contradição insolúvel. As obras individuais de arte não podem jamais resolver essa contradição; mas podem recobrir-se de uma certa autenticidade incluindo-a como conteúdo e matéria-prima, como aquilo que a obra de arte individual precisa estar sempre enfrentando de novo, em toda sua virulência. Nesse sentido, a culpa da qual todas as obras de arte estão impregnadas será uma das mediações por meio das quais a obra que de outro modo seria monádica se relaciona de maneira profunda e interna com a ordem social que de outro modo seria externa

[...].¹⁰⁰ Drummond atinou profundamente com a verdade dessas palavras, pois como temos acompanhado aqui, desde a fase social de sua poesia, pelo menos, a culpa torna-se matéria recorrente como força propulsora das inquietudes denunciadas por Candido. Força da qual só acompanhamos as manifestações mais evidentes, desconsiderando a sua presença mais sorrateira em outros momentos. Tal como na estética adorniana, segundo Jameson, a culpa é também um “baixo contínuo que ressoa incessantemente” na obra de Drummond, “mesmo onde suas vibrações tornaram-se uma virtual segunda natureza de nossos sentidos, de modo que, vez por outra, não mais o ouvimos conscientemente.”¹⁰¹ Ela é também, de acordo com a concepção adorniana, uma forma de mediação por meio da qual a obra internaliza o conflito decorrente da posição social do artista, cuja particularidade, no caso do nosso *fazendeiro do ar*, ficou assinalada atrás, ao tratarmos das raízes históricas da culpa.

Se na fase social de sua lírica, a culpa, embora exposta em toda sua virulência e dilaceramento, ainda podia contar com algum conforto advindo do próprio engajamento, conforme vimos através da auto-castração redentora de “Mão suja” e “Movimento de Espada”, na fase de “Confissão”, obviamente em decorrência da frustração do empenho participante, o que se perde é justamente esse poder de redenção pela poesia. Mais do que nunca, a culpa aflora aqui como uma contradição insolúvel, ligada ao desmerecimento da própria poesia. Embora Drummond tivesse sempre nutrido uma grande desconfiança com relação ao alcance de participação social da palavra poética - inclusive na fase engajamento, como temos repetido diversas vezes -, esse total desmerecimento para com a poesia só se justifica num momento de frustração absoluta para com o empenho participante.

Mas o desmerecimento não se limita apenas à poesia, ou melhor, às “palavras melodiosas” proferidas pelo eu ao sair da festa. Ele se estende a todo e qualquer gesto que dele parte em direção ao outro. É o que se vê na 2ª estrofe, que denuncia o vazio de intenções ou a falta de convicção nos gestos de entrega e afeto do eu dirigidos ao outro: “dei sem dar e beijei sem beijo”. O paradoxo diz assim do gesto que é pura

¹⁰⁰ Cf. F. Jameson. *O Marxismo Tardio: Adorno, ou a Persistência da Dialética*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Editora Boitempo, 1997: 173 (ver todo cap.2, “A culpa da arte”, da parte II).

¹⁰¹ *Id. ibid.*: 173.

aparência, convenção em que o eu não se coloca ou se doa por inteiro.

O penitente, como sê, não busca poupar-se um mínimo que seja. Se “cego é talvez quem esconde os olhos embaixo do catre” (espécie de variante do famoso dito “o pior cego é o que não quer ver”), deixando assim os mais excelentes tesouros fanarem-se à meia-luz, o eu lírico, ao contrário, não hesita em se ver e se mostrar, impiedosamente, carregando nas tintas de sua mesquinhez. Ao menos pode preservar outras coisas caras, como a dignidade em assumir e expor seus erros com tanta coragem. Nisso faz justiça ao significado maior de toda confissão, segundo Paul de Man:

Confessar é superar a culpa e a vergonha em nome da verdade: é um uso epistemológico da linguagem, no qual os valores éticos de bem e mal são sobrepujados por valores de verdade e falsidade, uma das implicações sendo a de que vícios como a concupiscência, a inveja, a cobiça e outros são vícios principalmente porque nos obrigam a mentir. Afirmando as coisas como elas são, a economia do equilíbrio ético é restaurada e a redenção pode-se iniciar na atmosfera desanuviada de uma verdade, que não hesita em revelar o crime em todo o seu horror¹⁰².

É ainda o mesmo crítico quem, entretanto, adverte sobre um risco que pode pôr a perder todo ato (ou texto) confessional, que é a pretensão ou o intuito de *des-culpar* o confessor:

A única coisa que temos de temer na desculpa é que ela de fato irá des-culpar o confessor, tornando assim a confissão (e o texto confessional) redundante no momento em que se origina. *Qui s'accuse s'excuse*; essa frase soa bastante convincente e conveniente, mas, em termos de uma verdade absoluta, arruína a seriedade de qualquer discurso confessional, tornando-o autodestrutivo. Uma vez que a confissão não é uma reparação no terreno da justiça prática, mas existe apenas como um enunciado verbal, como então podemos saber se estamos de fato lidando com uma confissão verdadeira, já que o reconhecimento da culpa implica a sua eliminação, em nome do mesmo princípio transcendental de verdade que autorizou a certeza da culpa em primeiro lugar?¹⁰³

Ao contrário da confissão de um Rousseau, por exemplo, que serve de base para a teorização de Man, a de Drummond não parece fornecer o menor indício de uma pretensa desculpa. Quer muito mais acusar-se sem, com isso, excusar-se de nada. Se em “Sentimento do Mundo”, o aflorar da culpa leva, de imediato, ao pedido humilde de perdão pela alienação e o despreparo do eu lírico; se em “O operário no Mar” há o sorriso deste, lançado à distância, como uma esperança de compreensão futura; se a mesma esperança reafirma-se através da autocastração redontora de “Mão

¹⁰²Paul de Man. “Desculpas (Confissões)”. *Alegorias da Leitura: Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. (trad. Lenita R. Esteves). Rio de Janeiro: Imago, 1996: 312.

¹⁰³Id. *ibid.*: 313.

suja"; e se em "Movimento de Espada", a mutilação justiceira chega a alcançar o perdão que permite o conagração com o irmão vingador; em "Confissão", nenhuma possibilidade de excusa segue a contrição.

Confessar-se abertamente nesses termos já é uma forma de punição, para a qual, entretanto, não há perdão. E se assim ocorre, é porque o desamor não se refere apenas ao outro mas, antes de tudo, a si próprio. O confidente levou ao limite a desobediência ao mandamento em questão, ao afirmar, na derradeira estrofe: "Não amei sequer a mim mesmo, contudo próximo. Não amei ninguém". As implicações desses versos podem ser encontradas num poeta bem caro ao Drummond dos anos 50: Valéry, que em um dos aforismos de *Choses Tues (Tel Quel I)*, lança esta tirada mortal (fazendo jus ao título), que muito se aplica a "Confissão":

Pois se o eu resulta odioso, amar ao próximo como a si mesmo se converte numa ironia atroz.¹⁰⁴

Incapaz de amar o "próximo", só um coisa escapou de seu total desamor: o "pássaro azul e doido", flagrado em pleno vôo, como símbolo do ideal "distante". Ideal de liberdade (como o acalentado outrora, nos idos de 40), que entretanto se choca e se esfaleça contra a realidade (realidade da técnica, encarnada pelo pássaro mecânico), encerrando, assim, a confissão em clave de amarga, de atroz ironia.

¹⁰⁴Paul Valéry. "Cosas Calladas" in *Tel Quel I: Cosas Calladas; Morálidades; Literatura; Cuaderno B 1910*. (trad. Nicanor Ancochea). Barcelona: Editorial Labor, 1977: 33.

7
NO TRIBUNAL DO CLã MINEIRO:
CULPA FAMILIAR

Da culpa social passo à familiar, que já despontava na lírica dos anos 40 de forma mais ou menos explícita, como, por um exemplo “um certo remorso de Goiás” a assolar o eu lírico no espaço claustrofóbico do “Edifício Esplendor”, fazendo evocar, por contraste, a amplidão dos cômodos da casa paterna. Ou ainda, como no hamletiano “Viagem na família”, onde a culpa parece responder pelo silêncio ressentido do fantasma paterno diante dos insistentes apelos e indagações do filho que, ao fim e ao cabo, sente-se, entretanto, perdoado por ele. Essa possibilidade de perdão seria impensável em *Claro Enigma*, onde a culpa familiar recrudesce a ponto de se afigurar, tal como a social, irremissível.

À culpa experimentada como produto do afastamento ou da negação dos desígnios e valores do clã mineiro, soma-se agora a consciência de que é ilusória toda tentativa de se desvencilhar deles, visto agirem em cadeia, naturalizados em tara congênita. Não é apenas a idéia de que os antepassados, embora mortos, vivem em nós, independente de nossa vontade, como atestam os versos de abertura da seção dedicada ao tema (“Lábios Cerrados”), mas também a de que nossas ações e nosso

destino são traçados por eles, mesmo quando nos acreditamos o mais afastados deles. Os versos que melhor traduzem esse sentimento em *Claro Enigma* são os do excepcional "Os Bens e o Sangue", definido, certa vez, por Lúcio Cardoso como o maior poema já lido em sua vida "desse raro exemplar de falta de calor humano que se chama Carlos Drummond de Andrade"¹⁰⁵.

O poema - que já traz no título um índice significativo de naturalização associado à ação do passado familiar: o *sangue* - é uma espécie de catalisador das tendências trágicas disseminadas na obra de Drummond. É onde elas se mostram em toda sua evidência. Daí a importância que assume no conjunto. Sant'Anna já o havia nomeado como o "Auto do Gauche", atentando assim para suas virtualidades dramáticas, mas foi Marlene de Castro Correia quem examinou detidamente os vínculos existentes entre o poema e a estilização do gênero trágico. Diante dessa análise, pouco haveria a se acrescentar a respeito de tais vínculos, como chave de interpretação do poema. Há, todavia, um aspecto não abordado que eu gostaria de enfatizar, ao lado de outro, relativo ao contexto histórico-social a que se reportam os versos, para depois articulá-los, ao final da análise.

O primeiro aspecto prende-se à origem mesma da tragédia, sendo, deliberadamente ou não, como que *reatualizado* nos versos de Drummond. Refiro-me ao vínculo original existente entre a *tragédia* e o *direito* ou os *autos processuais*, definido por Vernant e Vidal-Naquet nos seguintes termos:

A verdadeira matéria da tragédia é pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração. A presença de um vocabulário técnico de direito nas obras dos trágicos sublinha as afinidades entre os temas prediletos da tragédia e certos casos sujeitos à competência dos tribunais, tribunais esses cuja instituição é bastante recente para que seja ainda profundamente sentida a novidade dos valores que comandaram sua fundação e regulam seu funcionamento. Os poetas trágicos utilizam esse vocabulário do direito jogando deliberadamente com suas incertezas, com suas flutuações, com sua falta de acabamento [...]. O que a tragédia mostra é uma *díke* em luta contra uma outra *díke*, um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário. A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco¹⁰⁶.

No estudo sobre o drama barroco, Benjamin também se ocupa dessa

¹⁰⁵ É o próprio Drummond quem registra esse comentário de Lúcio Cardoso em seu diário íntimo. O *Observador no Escritório*, op.cit.: 140.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, op.cit.: 13. Ver ainda as considerações dos autores sobre *As Suplicantes* e *Antígona*.

vinculação original, observando que as leis e o processo judicial surgiram na Hélade com o intuito de extirpar a vingança de sangue e a justiça pelas próprias mãos. Mas, uma vez extirpadas, o processo não se fez, de imediato, uma forma de recorrer à decisão judicial, mas sim um “procedimento de reconciliação”, cujo objetivo maior era levar o ofendido à renúncia da vingança. Para isso, a prova e o veredito assumiram grande importância, de modo a “provocar impacto também junto aos perdedores”. Isso fazia do direito antigo (notadamente o penal) um “diálogo entre réus e acusadores, que tem seu coro, em parte no júri [...], em parte pela mobilização dos companheiros do réu, que imploram misericórdia, e em parte, finalmente, pela assembléia popular, dotada de funções judiciais”¹⁰⁷.

No direito ateniense, o importante passa a ser “o transe dionísíaco, o fato de que a palavra ébria e extática podia romper o perímetro regular do *agon*, de que da força persuasiva do discurso vivo podia irromper uma justiça mais alta que a confrontação dos clãs opostos, lutando com armas ou com fórmulas verbais estereotipadas”. E nisso reside a principal afinidade, segundo o filósofo, entre o processo judicial e a tragédia ateniense:

A liberdade põe em questão o julgamento pelas armas, através do *logos*. Esta é a afinidade profunda entre o processo judicial e a tragédia ateniense. A palavra do herói, quando ela rompe, ocasionalmente, a armadura do Ego, converte-se em grito de indignação. A tragédia assimila a imagem do processo judicial; também nela ocorre um julgamento visando a conciliação. Daí porque em Sófocles e Eurípides os heróis “não falam ... mas meramente debatem”, daí porque “na dramaturgia antiga não há cenas de amor”. Mas se no espírito do poeta o mito é o julgamento, sua obra é ao mesmo tempo uma reprodução e uma revisão do processo. E esse processo desenvolveu-se, na íntegra, na dimensão do anfiteatro. A comunidade comparece a essa retomada do processo como instância que controla e que julga. Por seu lado, ela procura decidir sobre o compromisso alcançado entre as partes, em cuja interpretação o poeta renova a memória das ações heróicas. Mas no final da tragédia ouve-se sempre um *non liquet*. A solução, sem dúvida, é sempre uma redenção, mas sempre precária, problemática, limitada¹⁰⁸.

Fazendo ecoar esse vínculo original assinalado por Vernant e Vidal-Naquet, e por Benjamin, “Os Bens e o Sangue”, sem deixar de ser um tragédia em versos, é também um *julgamento* promovido no *tribunal interior* da consciência culpada de nosso *fazendeiro do ar*, que se *debate* entre os valores, as exigências e a *díke* do clã mineiro em que nasceu e foi criado, e o sentimento de traição dos mesmos, seja pela inaptidão para o trato com o gado, “para as cavalhadas e os trabalhos brutais com a faca, o formão e o couro...”; seja pela opção por uma atividade poética e por uma consciência social e política que não só o afastava dos valores ancestrais, mas também os tomava como alvo de crítica, conforme vimos ao tratar da dupla motivação da culpa. Já não se trata mais, portanto, de uma decisão a ser tomada, mas das consequências de uma

¹⁰⁷ Walter Benjamin, *A Origem do Drama Barroco*, op.cit.: 138-139.

¹⁰⁸ *Id. ibid.*

decisão que já ocorreu no tempo e retratada em fase anterior da obra. Nesse julgamento, assistimos também, como no direito antigo, a um diálogo entre os acusadores (encarnados pelos antepassados do eu lírico) e parte do coro representado pelo companheiros do réu, que igualmente imploram misericórdia. É o que se verifica na parte V do poema, quando dirigem ao "major" Andrade, os compadres, possíveis agregados e, sobretudo, escravos com os quais se identifica o herói em outra passagem do poema ("...minha alma é dos pretos...")¹⁰⁹. Eles vêm para pedir e interceder pelo menino contra as tentativas de pai de torná-lo, à força, um fazendeiro ("Não torça tanto o pepino, major."). É bem verdade que, ao pedido, segue a previsão do futuro funesto do menino e, por fim, uma contraditória "praga" lançada para o "bem" dele - que pode, entretanto, ser vista como uma resposta do patriarca aos apelos dos demais¹¹⁰:

V

- Não judie com o menino,
compadre.
- Não torça o pepino,
major.
- Assim vai crescer mafino,
sinhô!

- Pedimos pelo menino porque pedir é nosso destino.
Pedimos pelo menino porque vamos acalentá-lo.
Pedimos pelo menino porque já se ouve planger o sino
do tombo que ele levar quando monte a cavalo.

- Vai cair do cavalo
de cabeça no valo.
Vai ter catapora
amarelão e gálico
vai errar o caminho
vai quebrar o pescoço
vai deitar-se no espinho
fazer tanta besteira
e dar tanto desgosto
que nem a vida inteira
dava para contar.
E vai muito chorar.
(A praga que te rogo

¹⁰⁹ Essa identificação com os negros seria a matéria do poema que imediatamente antecede "Os Bens e o Sangue". Trata-se do excepcional "Canto Negro", mais detidamente analisado por John Gledson (op.cit.).

¹¹⁰ Quem assinala a contradição dessa praga lançada sobre o menino justamente por aqueles que o defendem é Marlene de Castro Correia no ensaio supracitado. Mas veja que os compadres e escravos falam em uníssono, na segunda estrofe, empregando a primeira pessoa do plural, ao passo que a praga é lançada por alguém que fala na primeira do singular, podendo bem ser a resposta do pai a tais apelos.

para teu bem será.)

O segundo aspecto do poema a ser tratado mais detidamente diz respeito, como observei atrás, ao contexto histórico-social específico a que remetem os versos desde a abertura do poema. Antes, importa lembrar aqui, para os nossos propósitos, uma nota aposta ao poema, por Drummond, quando publicado pela primeira vez na *Revista Anhembi*. Ela esclarece a gênese e as fontes de inspiração dos versos:

Embora persuadido de que não cabe explicação para um poema, além da que ele mesmo traz consigo, o autor julga conveniente informar quanto à gênese desta composição. Resultou ela da leitura de um maço de documentos de compra e venda de datas de ouro no Nordeste de Minas Gerais, operações essas realizadas em meados do século XIX. Simultaneamente, certo número de proprietários, integrantes da mesma família, resolveu dispor de tais bens, havidos por meio de herança ou de casamento. Até então, permanecia sob domínio do mesmo grupo familiar os terrenos auríferos descobertos em 1781, na serra de Itabira, pelo capitão João Francisco de Andrade, que os transmitira a um seu sobrinho e sócio, o major Laje. Diz Eschwege que as lavras de João Francisco, em 1814, produziam mais de três mil oitavas de ouro. A exploração declinou com o tempo, e por volta de 1850 vemos os danos se desfazerem de jazidas e benfeitorias. Não se procure em dicionário o significado de lajos e andridos, palavras existentes no contexto, e que são meras variações de nomes de família da região. O nome Belisa, dado aos animais, consta de inventário da época.

Muito embora Drummond argumente a favor da total autonomia do poema em relação aos dados de circunstância, o fato é que acabou por julgar conveniente fornecer os esclarecimentos relativos à gênese dos versos, respaldando-se inclusive em informações colhidas na historiografia oficial, que apresentam razões concretas para a negociação das lavras promovida pelos antepassados do poeta. Mesmo no poema, conforme veremos, tais razões chegam a comparecer de modo até bastante evidente. Há, na verdade, um paralelo estabelecido nos seus versos entre o declínio da família e o da terra ou província denunciado já na primeira parte do poema, que parodia com humor e poesia a linguagem e o estilo dos documentos de transação comercial do século passado, revestindo-os entretanto de um tom fatalista. São como a sentença lavrada de um julgamento que só se desenrolará ao longo dos versos restantes:

Às duas horas da tarde deste nove de agosto de 1847
 - nesta fazenda do Tanque e em outras dez casas de rei, q não de valete
 em Itabira Ferros Ganhões cocais Joanésia Capão
 diante do estrume em q se movem nossos escravos e da viração
 perfumada dos cafezais q trança na palma dos coqueiros
 fiéis servidores de nossa paisagem d de nossos fins primeiros,
 deliberamos vender, como de fato vendemos, cedendo posse jus e domínio
 e abrangendo desde os engenhos de secar areia até o ouro mais fino,
 q dormem a paz de Deus entre santas e santos martirizados.

Por isso neste papel azul Bath escrevemos com a nossa melhor letra¹¹¹
estes nomes q em qualquer tempo desafiarão tramóia trapaça treta:

ESMERIL PISSARÃO
CANDONGA CONCEIÇÃO

E tudo damos por vendido ao compadre e nosso amigo e snr. Raimundo Procópio
e a d. Maria Narcisa sua mulher, e o q não for vendido, por alborque
de nossa mão passará, e trocaremos lavras por matas,
lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas e arreatas,
q trocar e nosso fraco e lucrar é nosso forte. Mas fique esclarecido:
somos levados menos por gosto do sempre negócio q no sentido
de nossa remota descendência ainda mal debuxada no longe dos serros.
De nossa mente lavamos o ouro como de nossa alma um dia os erros
se lavarão na pia da penitência. E filhos netos bisnetos
tataranetos despojados dos bens mais sólidos e rutilantes portanto os mais completos
irão tomando a pouco e pouco desapego de toda fortuna
e concentrando seu fervor numa riqueza só, abstrata e una.

LAVRA DA PACIÊNCIA
LAVRINHA DE CUBAS
ITABIRUÇU

Contrariando, assim, sua índole mercantilista ("q trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte"), os fantasmas lajos e andridos tratam logo de deixar "esclarecido" que, na negociação das lavras, são "levados menos por gosto do sempre negócio q no sentido de nossa remota descendência ainda mal debuxada no longe dos serros". Ou seja, contra as razões objetivas apresentadas por Eschenwege (o declínio da exploração, que levaria os proprietários a se desfazerem dos lavras, em meados do século passado). Os antepassados argumentam que o principal motivo para a negociação é o desejo de despojar seus descendentes dos bens mais sólidos e rutilantes, portanto os mais completos", para concentrar seu fervor numa riqueza só, abstrata e nua". Riqueza essa que, para alguns intérpretes, refere-se ao "sangue", enquanto outros associam-na a "poesia", mas que, pela seqüência dos versos, para dizer mais respeito à "lavra da paciência", ou seja ao esforço dos descendentes (e especialmente do poeta) em conformar-se com a espoliação a que foram condenados. Tal espoliação, está vista visto, atende a uma intenção declaradamente punitiva, que tem por alvo, sobretudo, o futuro fazendeiro do ar:

II

Mais do que tudo deser damos
deste nosso oblíquo modo
um menino inda não nado
(e melhor não fora nado)
que de nada lhe daremos
sua parte de nonada
e que nada, porém nada

¹¹¹Apud Joaquim-Francisco Coêlho. Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade, op.cit.: 172

o há de ter desenganado

E nossa rica fazenda
já presto se desfazendo
vai-se em sal cristalizando
na porta de sua casa
ou até na ponta da asa
de seu nariz fino e frágil,
de sua alma fina frágil,
de sua certeza frágil
frágil frágil frágil frágil

mas que por frágil é ágil,
a na sua mala-sorte
se rirá ele da morte..

Note, entretanto, que muito embora alegue razões de outra ordem para a espoliação, o poema não deixa de fornecer fortes indícios que remetem ao contexto e às razões objetivas apresentadas pelo historiador. Os seis primeiros versos são, nesse sentido, bastante significativos, até pela função sintática que desempenham, como oração adverbial *causal* da oração principal, que afirma a deliberação da venda das terras. Neles, temos não só a menção à data e ao local precisos, como também aos escravos que se movem no estrume e à viração perfumada dos cafezais trançada “nas palmas dos coqueiros fiéis servidores de nossa paisagem e de nossos fins primeiros”. Tais indícios, apontam indubitavelmente para as consequências da decadência da zona de mineração onde se localizam as terras negociadas, depois de exauridas as reservas e jazidas de ouro - ao qual, como se sabe, estava ligada não só a fundação da capitania de Minas Gerais, que logo passaria a abrigar a sede do Governo Colonial, mas também o seu período de maior fastígio, em meados do XVIII. Uma vez “desfeito o sonho do ouro, cai a economia mineira em grande prestação, reduzindo-se a atividade econômica a lavouras de subsistência, predominantemente”, o que ocorrerá “na entrada do século XIX”¹¹². Visto que as lavouras de subsistência e a pecuária “exigiam escassa parcela de mão-de-obra”, a “força de trabalho liberada pelas lavras em decadência irá conquistar e povoar o vale do Paraíba, da Zona da Mata do Sul, atingindo o norte e o oeste de São Paulo, encetando um bandeirismo às avessas”¹¹³. Nesse sentido é que podemos talvez compreender, no poema, a condição dos escravos revirando no estrume, mão-de-obra ociosa entregue à própria sorte. Diante do visível

¹¹²Fábio Lucas. “Síntese da História Econômica de Minas”. *Mineirangas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros 1991:21.

¹¹³ Id, *ibid.*:22.

esgotamento da atividade mineradora, o cultivo do café vai constituir a resposta da atividade mineira, que terá, entre 1820 e 1835, o período de grande prosperidade na área do novo produto ao qual se refere a viração perfumada dos cafezais.

Evidenciando ainda mais o paralelo histórico entre o declínio familiar e o da província, veja-se o momento final da derrocada econômica retratada na parte VI, cujo título evoca os agourentos urubus, que são também aves que se alimentam de restos, tal como a companhia inglesa se alimenta das sobras:

VI

Os urubus no telhado:

E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo
E por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada
e secado o ouro escorrerá o ferro, e secos morros de ferro
taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios,
e se irão os últimos escravos, e virão ps primeiros camaradas;
e a besta Belisa renderá os arrogantes corcéis da monarquia,
e a vaca Belisa dará leite no curral vazio para o menino doentio,
e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no cemitério
se rirão se rirão porque os mortos não choram.

Em termos políticos, os versos aludem à transição da monarquia à república, enquanto, em termos econômicos, à passagem da “idade do ouro” para a “idade do ferro” até o esgotamento final das reservas minerais, sobretudo pela exploração das companhias estrangeiras que aqui se instalaram¹¹⁴. Os dois versos finais, entretanto, retornam às motivações subjetivas da espoliação, como se nesse momento de derrocada final fosse a consumação da maldição lançada pelos antepassados mortos, que se riam no cemitério. São elas, no fim, que acabam sempre por prevalecer.

Obviamente, as razões históricas, objetivas seriam suficientes par eximir nosso fazendeiro do ar da culpa pela decadência familiar, na medida em que a deslocam para toda uma conjunta econômica que transcende e escapa à jurisdição particular do indivíduo. Ou seja, a decadência familiar independe da inaptidão do filho “para as cavalhadas e os trabalhos brutais/com a faca, o formão e o couro” (VIII) e para “lavar o campo”, levando-o, assim, a tirar “sustento/de algum mel nojento” (IV). Mas, apesar da consciência histórica, as razões objetivas acabam secundadas por outras, de ordem irracional e transcendente, nutridas pelo sentimento de culpa em relação aos antepassados, que o leva a revertê-lo em julgamento e condenação daqueles contra

¹¹⁴Para um histórico da exploração de ferro na região mineira, ver Fábio Lucas. “O Ferro na História do Brasil e de Minas Gerais”. *Mineiranças*, op.cit.: 48ss.

si, respondendo pela expiação na forma de depauperamento e modo de ser conflituoso, *gauche*. Nesse jogo entre razões objetivas e outras de fundo subjetivas, irracionais, revela-se a duplicidade típica da identidade cindida do fazendeiro do ar que, apesar da lucidez, não consegue se desvencilhar do vínculo doloroso, conflituoso e culposos com o passado.

Nesse processo movido contra si próprio, o *heautontimoroumenos* chega ao limite da perversidade, na medida em que atribui o próprio ímpeto de se afastar e negar os valores do clã - através da condição de poeta e intelectual e da consciência social e política que os condena - a um desígnio de seus antepassados, como se vê na parte III ("Num magoado alvoroço/o queremos marcado/a nos negar; depois de sua negação nos buscará.") e na parte final (VIII) através da resposta desses ao apelo de proteção e clemência do herói amaldiçoado:

VIII

- Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,
que não sabes viver e nem conheces os bois
pelos seus nomes tradicionais... nem suas cores
marcadas em padrões eternos desde o Egito.

Ó filho pobre, e descorçoado, e finito
ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais
com a faca, o formão, o couro... Ó tal como quiséramos
para tristeza nossa e consumação das eras,
para o fim de tudo que foi grande! Ó desejado,
ó poeta de uma poesia que se furta e se expande
à maneira de um lago de pez e resíduos letais...
És nosso fim natural e somos teu adubo,
tua explicação e tua mais singela virtude...
Pois carecia que um de nós nos recusasse
para melhor servir-nos. Face a face
te contemplamos, e é teu esse primeiro
e úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro.

Na medida em que tudo foi tal como quiseram os antepassados; em que a recusa acabou sendo um modo de melhor servi-los, desmerece e anula-se por completo toda e qualquer tentativa de afirmação de independência, de autonomia e de poder de decisão do fazendeiro do ar em relação ao clã e seus valores, mesmo quando se acreditava o mais afastado deles, ao conceber a utopia de uma nova ordem social que era justamente a oposição e a negação da encarnada por eles. Ora, é só no momento em que fracassa a utopia dessa nova ordem social, que se pode compreender o desmerecimento e a nulidade de toda tentativa de afirmação de independência do eu drummondiano! Daí o sentimento de retrocesso e sujeição ao

passado (não mera identificação, conforme vimos com Silviano Santiago¹¹⁵) vivenciada como fatalidade, naturalizada em destino, maldição, tara congênita.

A reafirmação final dos desígnios dos antepassados contra a suposta autonomia, independência ou negação dos mesmos por seu descendente *gauche* é também mais um traço de afinidade com a tragédia, que se define justamente pelo jogo entre liberdade e compulsão, entre a decisão pessoal no agir e a necessidade (*anánkē*) imposta de fora, pelos deuses. Críticos da tragédia, como B. Snell, deram maior ênfase à “decisão do sujeito, com seus correlatos mais ou menos explícitos de autonomia, de responsabilidade, de liberdade”, levando, assim, “a obscurecer o papel, decisivo entretanto, das forças supra-humanas que agem no drama e que lhe dão sua dimensão propriamente trágica. Essas potências religiosas não estão presentes apenas no exterior do sujeito; elas intervêm no íntimo de sua decisão para coagi-lo até na sua pretensa ‘escolha’[...] Afinal, o que engendra a decisão é sempre uma *anánkē* imposta pelos deuses, ‘a necessidade’, que, em um momento do drama, fazendo pressão sobre um só lado, põe fim à situação inicial de equilíbrio, como já antes a fizera nascer. O homem trágico já não tem que ‘escolher’ entre duas possibilidades; ele verifica que só uma via se abre diante dele. O comprometimento traduz não a livre escolha do sujeito, mas o reconhecimento dessa necessidade de ordem religiosa à qual a personagem não pode subtrair-se e que faz dela um ser ‘forçado’ interiormente, *biastheís*, no próprio seio de sua ‘decisão’. Portanto, se é que há vontade, ela não seria uma vontade autônoma no sentido kantiano ou mesmo simplesmente tomista do termo, mas uma vontade amarrada pelo temor que o divino inspira, se não constrangida por potências sagradas que assediam o homem no seu próprio íntimo”¹¹⁶.

Sem desconsiderar o quanto a decisão é “necessária”, forçada pela *anánkē*, A. Lesky tende, apesar disso, a preservar certa margem de livre escolha (sem a qual não poderia haver responsabilidade pelos atos) por parte do herói trágico que, “por um movimento próprio de seu caráter”, apropria-se dessa necessidade, tornando-a sua “a ponto de querer, até desejar apaixonadamente aquilo que, num outro sentido, é

¹¹⁵ S. Santiago, “O Poeta como Intelectual”, *op.cit.* (vide revisão da fortuna crítica).

¹¹⁶ J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet. “Esboços da Vontade na Tragédia Grega”, *op.cit.*: 37.

constrangido a fazer”¹¹⁷. Na mesma linha, para o jovem Lukács da “Metafísica da Tragédia” - e, na esteira dele, para Benjamin -, o que caracteriza o decurso da ação trágica é justamente o modo como o herói toma consciência e internaliza a culpa que, “segundo os antigos estatutos, é imposta aos homens de fora”, portanto independentemente de suas ações ou vontade. Isso é que o torna propriamente herói e o faz sobressair-se aos demais homens: assumindo a culpa que lhe é imputada, ele rompe o destino mítico, como se fosse de fato sua vontade, e com isso a maldição de que é vítima acaba por se extinguir. Ele deixa, assim, de se sujeitar, passiva e inconscientemente como os demais homens, ao que lhe é imposto de fora, como produto de uma Necessidade divina, para afirmar orgulhosamente a culpa como decorrência de um ato humano - e como diria Hegel, “ser culpado é a honra do grande caráter”¹¹⁸.

Se em “Os Bens e o Sangue” o destino mítico do poeta *gauche* encara-o como um estranho, desvelando-se como uma maldição imposta pelos seus antepassados (em vez dos deuses), sua extinção, através da admissão explícita da culpa, só virá ocorrer em outro poema dramático incluído na coletânea seguinte, cujo título cunha em traço preciso o retrato acabado da subjetividade lírica forjada por Drummond ao longo da obra: *Fazendeiro do Ar* (1954). Nela, inclui-se “Morte de Neco Andrade”, uma “pequena tragédia agrária” ocorrida na família do poeta, que, como notou Joaquim Francisco Coêlho, “de certo modo mantém com a tragédia clássica algumas analogias dignas de reparo”¹¹⁹, e na qual se dá, a meu ver, o *acerto de contas definitivo do fazendeiro do ar com o legado da culpa*.

O poema em prosa evoca a lembrança do assassinato do primo fazendeiro, no mesmo instante em que o nosso fazendeiro do ar tinha pela frente a tarefa de “representar no teatrinho de amadores, e essa responsabilidade comprimia tudo”. Em virtude disso, não pôde “sentir muito” a morte do primeiro. Ao longo dos versos, os dois fatos acabam por se interpenetrar fantasticamente na lembrança, com o cadáver do

¹¹⁷ *Id. ibid.* Vernant e Vidal-Naquet retomam a tese da “dupla motivação” de Lesky, mas sem concordar integralmente com ela. Partilham as ressalvas feitas a ela por A. Rivier, fundadas numa concepção particular de vontade entre os gregos, que não se confunde com a acepção moderna.

¹¹⁸ G. Lukács. “*Métaphysique de la Tragédie*”. *L'Âme et les Formes*, *op.cit.* Ver ainda os comentários de Benjamin (que cita Hegel) a respeito da tragédia e da tese de Lukács, o capítulo 2 do estudo sobre o drama barroco.

¹¹⁹ Joaquim-Francisco Coêlho, *op.cit.*: 195.

primo atravessando o palco e a montaria ameaçando pisar o “mal amador” que “vive roído de dúvidas” e que se vê, assim, impossibilitado de desempenhar o papel. Diante dessa lembrança alucinada, ele indaga se não “seria remorso por me consagrar ao espetáculo quando já o sabia morto”, mas acaba negando a hipótese, alegando “que o espetáculo é grande, e seduzia para além da ordem moral”. Além do que, diz ele, “nossos ramos de família nem se davam”. O fato é que, apesar de descartar essa (e outras) hipótese(s), o eu acaba por concluir o poema com uma confissão de culpa integral:

E TUDO

se desvenda: sou responsável pela morte de Neco e pelo crime de Augusto, pelo cavalo que foge e pelo coro de viúvas pranteando. Não posso representar mais; por todo o sempre e antes do nunca sou responsável, responsável, responsável, responsável. Como as pedras são responsáveis, e os anjos, principalmente os anjos, são responsáveis.

O poema não diz mas permite inferir que a razão da culpa reside no contraste entre o destino dos dois rebentos dos Andrade: apesar do destino trágico, Neco morreu como fazendeiro, seguiu à risca o ofício que lhe fora destinado pela tradição familiar, ao passo que o primo - *fazendeiro do ar* - acabou por negá-la, desempenhando um papel que não era o seu de origem (por isso “mau amador”) e que era condenável aos olhos do clã.

Mais do que a razão, entretanto, interessa aqui observar que, curiosamente, após essa enfática admissão de culpa, ela parece se extinguir, respondendo pela relação menos conflituosa e mais distanciada com o passado familiar, que praticamente deixa de ser tematizado no livro subsequente (*A Vida Passada a Limpo*), para reaparecer depois, noutro registro, liberto e gaio, em *Lição de Coisa* e, mais ainda, nos livros memorialísticos da série *Boitempo*. Neles, como notou Antonio Candido, o “sentimento de culpa” cede a vez ao “sentimento do mundo do espetáculo”¹²⁰,

¹²⁰ Nota Antonio Candido, a respeito de *Boitempo*, que o “intuito autobiográfico não ocorre sob o aspecto de auto-análise, dúvida, inquietude, sentimento de culpa, ou seja, as vestimentas com que aparece na maioria da lírica de Drummond; mas com aquele sentimento do mundo como espetáculo, que se configura nalguns poemas de *Lição de coisas*. A impressão é de que o poeta incluiu deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro. Dir-se-ia então que a tonalidade dos últimos livros é fruto de uma abdicação do individualismo extremado, em favor de uma objetividade que encara serenamente o eu como peça do mundo. Por isso, embora guardem o sabor do pitoresco provinciano e remoto, *Boitempo* e, depois, *Menino antigo* denotam um movimento de transcender o fato particular, na medida em que o Narrador poético opera um duplo afastamento do seu eu presente: primeiro, como adulto que focaliza o passado da sua vida, da sua família, da sua cidade, da sua cultura, vendo-os como se fossem objetos de certo modo remotos, fora dele; segundo, como adulto que vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas daquilo que formava a constelação do mundo, de que ele era parte”. Antonio Candido. “Poesia e Ficção na Autobiografia”. A

enquanto o *héautontimorouménos* assume o papel do espectador distanciado.

O sentimento de culpa, e portanto de dívida, tão marcante na lírica de Drummond, não se restringe, em *Claro Enigma*, à relação social e à relação com o passado familiar, examinadas há pouco, mas tende a presidir a sua própria concepção da História.

Ao tratar do conceito de mito, vimos com Menninghaus como a primeira concepção benjaminiana interpreta a implicação mítica num contexto supra-individual de destino, natureza, culpa e expiação em filosofia da história. Ora, essa articulação parece também presidir a concepção-pessimista de história presente em *Claro Enigma*, sem qualquer perspectiva de intervenção de alguma atividade moral como forma de realização da liberdade. É o que se nota a partir da análise de dois dos poemas da série "Selo de Minas". Vejamos.

8.1. "TODA HISTÓRIA É REMORSO"

V - Museu Da Inconfidência

São palavras no chão
e memória nos autos.
As casas inda restam,
os amores mais não.

E restam poucas roupas,
sobrepeliz de pároco,
a vara de um juiz,
anjos, púrpuras, ecos.

Macia flor de olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.
Muros pranteiam. Só.

Toda história é remorso.

O poema faz parte de um série de cinco intitulada “Estampas de Vila Rica”, fruto de uma viagem feita pelo poeta a Ouro Preto e Mariana, da qual deixaria registro em bela crônica de *Passeios na Ilha*. Gledson definiu-as nos seguintes termos:

...são evocações ou estampas desconexas das duas cidades. Em ‘Mercês de Cima’ [...] sobretudo, sentimos que Drummond está voltando para um gênero modernista, o poema ‘cartão-postal’ à maneira de Oswald. Nos outros poemas a impressão dominante é da distância do passado, na recusa da ‘alma’ religiosa debaixo dos enfeites barrocos da igreja de São Francisco de Assis, ou, num tom mais comovido, no seu intuito de que o que está vivo na cidade é o seu passado morto, como vemos em ‘Carmo’ [...] e ‘Museu da Inconfidência’ [...]. É esta distância, enfatizada pela posição de turista que Oswald conscientemente assumiu - e exemplificada aqui no humorístico ‘Hotel Toffolo’ [...] -, que mais tarde, e com muito êxito, se transfere, para Itabira.¹²¹

O comentário requer certo reparo, no tocante à identificação com o gênero modernista, do qual Drummond já se mostrara muito mais próximo em *Alguma Poesia*, nos poemas de “Lanterna mágica”, inclusive no que diz respeito ao alvo visado pela kodak oswaldiana - e que em nada se confunde com a ótica superficial e distanciada do turista¹²²: a retratação crítica de nossas contradições moderno-primitivas¹²³. Basta pensar no modo como Drummond focaliza essa contradição em “Sabará” (de costas para modernidade representada pelo trem). Já nas “Estampas de Vila Rica” o enfoque parece ser outro. A esse propósito, já notara Joaquim-Francisco Coêlho como, ao

¹²¹ Op.cit.: 221 (grifos meus)

¹²² A esse respeito, observou Haroldo de Campos, ao contrastar as “fotografias verbais paubrasileiras” de Blaise Cendrars e as de Oswald: enquanto o primeiro adota a ótica do excursionista, atendo-se ao exótico, à cor local; o segundo vai muito além da “faiscante inspeção de superfície”, para flagrar as contradições de nossa realidade. Ver: Haroldo de Campos, “Uma Poética da Radicalidade”, em Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 34.

¹²³ Sobre a “justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês como a matéria-prima - “desconjugada por natureza” - de que se alimenta a obra oswaldiana, ver Roberto Schwarz. “A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista”. *Que Horas São?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987:12.

contrário dos poemas da série “Lanterna mágica”, elas “já se libertaram do elemento anedótico, e se ainda recorrem ao detalhe descritivo, dele se valem para, num plano algo simbólico, emitir um juízo crítico sobre o sentido da vida e sobretudo da morte, a exemplo da primeira estampa, “Carmo”¹²⁴.

No caso de “Museu da Inconfidência”, essa diferença pode ser melhor apreciada quando confrontado com outro poema, no gênero cartão-postal, que trata de matéria similar. Veja-se, assim, o oswaldiana “casa de tiradentes” :

A Inconfidência
No Brasil do ouro
A história morta
Sem sentido
Vazia como a casa imensa
Maravilhas coloniais nos tetos
A igreja abandonada
E o sol sobre muros de laranja
Na paz do capim

Na análise desse e de outros poemas da série “Roteiro de Minas” (*Pau-Brasil*), Luiz Costa Lima destacou a constante “oposição entre a estaticidade no plano humano e a plenitude reservada à natureza. Tal antítese funciona em contexto temporal precisa: o posterior ao Brasil do ouro, seja o da decadência imediata, seja a mantida depois. “No caso particular de “casa de tiradentes”, o crítico começa por destacar o silêncio que envolve o “quieto idílio” retratado nos versos e que, sendo o estado natural dos objetos minerais, torna-se sinal de privação quando presente nas coisas humanas. “As cosas não são feitas para ser contempladas, nem almejam rivalizar com as linhas verticais da natureza. A Inconfidência não se tramara para der vociferada nas comemorações cívicas. Sobre os minerais e as casas se abate porém a mesma quietude. Estranha quietude que as desequilibra. Se as coisas da natureza são plenas em si mesmas, as construções humanas foram feitas para ser ocupadas. Submetê-las ao mesmo denominador determinará a neutralização de um dos dois termos. É por isso que dizemos seu equilíbrio comprometido pela quietude que em comum as envolve. Em vez da interação, a opacidade. A plenitude do sol deitado sobre ‘muros de laranja’, banhando a ‘paz do capim’ cede a vez à clave da amarga ironia”. Por fim, conclui Costa Lima, generalizando para os demais poemas da série: “O depuramento verbal de Oswald insiste na visão por dentro, na nota de surdo drama que consome o interior

¹²⁴Joaquim-Francisco Coêlho. *Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973: 158.

mineiro. A visão por dentro elimina o regozijo estetizante¹²⁵.” Essa visão por dentro é que resgata a poesia oswaldiana da ótica distanciada e superficial do turista - como a de Blaise Cendrars, por exemplo - à qual muitos intérpretes, inclusive Gledson, no trecho acima, tende a associá-la indiscriminadamente.

O nivelamento entre natureza e história, com visível prejuízo desta última, retratado por Oswald nos poemas de Roteiro de Minas será também destacado por Drummond, mas em outro poema da seção Selo de Minas, do qual me ocuparei na próxima análise. Por ora, importa assinalar a diferença mais significativa existente entre o intuitos maior que move um e outro poeta nos poemas em confronto. Ocupando-se de uma matéria afim à de Drummond - que também insiste na “visão por dentro”, eliminando o “regozijo estetizante”-, a poesia de Oswald, muito embora não se limite à ótica superficial e turista de um Cendrars, não tem a pretensão de transcender a realidade histórica específica de que se ocupa. Ou seja, ainda que trate de um momento de decadência do ciclo do ouro, posteriormente mantido, a reflexão poética não pretende ir além do quadro estrito das Minas históricas. Em Drummond, ao contrário, o episódio da história mineira ou nacional celebrado pelo museu serve de símbolo à uma reflexão maior sobre a própria História, como se vê no monóstico final.

Ao contrário também da oposição entre natureza e história, que acabam por se nivelar no poema de Oswald, o de Drummond fundamenta-se em outra oposição: história x esquecimento. Trata-se de uma oposição cara ao Drummond de *Claro Enigma*, retomada e explorada nos poemas que tratam do passado familiar, como se vê logo na abertura da seção LÁBIOS CERRADOS: se “Convívio” afirma a persistência irreversível dos mortos na memória, vivendo numa espécie de “eternidade negativa”, “Permanência” afirma a força do esquecimento, que é ainda, e paradoxalmente, uma espécie de memória. Vejamos como essa oposição se dá no “Museu da Inconfidência”, a contar dos versos iniciais.

Se as “palavras no chão” indicam a dispersividade do que foi dito - muito possivelmente as palavras de liberdade acalentadas por aqueles a quem é dedicado o museu -, a “memória nos autos” diz do que se reteve do passado histórico. Em se tratando de Inconfidência Mineira, faz lembrar de pronto os Autos de Devassa,

¹²⁵Luiz Costa Lima. “Oswald, Poeta”. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991:210.

minucioso inventário dos bens seqüestrados pelas autoridades coloniais após a denúncia traiçoeira da sedição e que, segundo Frieiro, são “fonte quase única de informações sobre a maioria dos inconfidentes”¹²⁶. Se assim for, a memória contida nos autos (embora seja tudo que restou) pouco diz da vida daqueles a quem pertenciam os bens inventariados. A referência mais direta aos proprietários resume-se em geral a uma sucinta biografia (data e local de origem e de residência, filiação etc), sem que nada revele da substância humana e das vivências mais pessoais e caras dos biografados. Além disso, é uma memória já marcada pela intervenção oficial que os condenou e os espoliou dos bens mais concretos, quando não da própria vida. Trata-se, portanto, de uma memória marcada não só pela carência, mas também pelo crime e pela barbárie oficiais. Afora os *Autos da Devassa*, vale observar que os outros autos relativos à sedição tratam do processos e dos interrogatórios inquisitoriais a que foram submetidos os inconfidentes - tal como o de Cláudio Manuel da Costa, ainda hoje preservado - e, enquanto tal, trazem também a marca da violência oficial.

Do mesmo modo como a “memória nos autos” pouco revela das vivências dos inconfidentes, também as “casas [que] ainda restam” nada preservam dos “amores” de seus habitantes. O próprio museu, por sua vez, é composto apenas das “poucas roupas” que restaram. O “Só” isolado no final da terceira estrofe sintetiza esse estado geral de carência e depauperamento. A descrição do acervo caminha do mais concreto ao abstrato, do material ao imaterial: da “sobrepeliz de pároco” e da “vara de um juiz” passando pelas figuras etéreas dos “anjos”, seguidas pelos matizes púrpuras, até alcançar os “ecos” que é a expressão reiterada do próprio silêncio e do vazio. Contrariando, assim, a destinação de todo museu, que é a preservação da memória artística e/ou histórica nacional contra a ação destruidora do tempo, o da Inconfidência pelo menos nos termos em que é descrito por Drummond - é marcado pela dispersão, pela carência, pelo depauperamento, em suma, pelo esquecimento, expressamente referido nos versos da estrofe seguinte:

Macia flor do olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.

Única força capaz de dominar imperceptivelmente (porque “sem aroma”) o que é de natureza indomável (o tempo), o esquecimento guarda um atributo positivo:

¹²⁶Eduardo Frieiro. *O Diabo na Livraria do Cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957:16.

é uma macia flor, muito provavelmente pelo prazer que proporciona seu poder de suavizar ou abrandar o incômodo de uma lembrança dolorosa. Mas contra seu poder lenitivo, há os “muros [que] pranteiam”, relembrando a dor e o sofrimento que não se deixam abrandar. Ora, o que justifica a persistência dessa lembrança dolorosa é uma culpa nutrida no tempo e inscrita no cerne da própria história, sob a forma de um remorso, ao qual se refere o monóstico final:

Toda história e remorso.

Obviamente, a culpa remoída ao longo do tempo diz respeito à barbárie impetrada contra a vida e os ideais libertários (cuja natureza é ainda hoje matérias de discussões entre historiadores) dos inconfidentes. A própria criação do museu - além da mitificação a que eles foram submetidos - representaria, nesse sentido, uma tentativa de aplacar o remordimento histórico, como se a glória póstuma fosse uma forma de reparação da violência oficial. Na primeira versão do poema, inclusive, havia uma variante para o último verso - cuja mudança, aliás, demonstra bem o quanto o Drummond de 50 se afasta do registro irônico, anedótico, circunstancial do gênero cartão-postal praticado em 30, em favor de uma reflexão mais alta, de cunho filosófico, universal - em que Drummond ironizava essa pretensão de reparar as injustiças do passado através de uma glória obtida a custo de tão pouco:

Vê como a glória é simples.¹²⁷

É possível ainda supor que o pranto dos muros do museu e a tentativa de reparação histórica visassem não só a violência contra os inconfidentes, mas também a que cerca a própria história do edifício que abriga o museu e que, por ironia, é encimado pela estátuas da Justiça e demais virtudes cardeais (Prudência, Fortaleza e Temperança). Drummond dá provas de tê-la em mente na crônica de *Passeios da Ilha* que retrata sua viagem a Ouro Preto. Ao se defrontar com o museu, em frente a estátua de Tiradentes, reporta-se a tal violência histórica:

No centro da praça, a estátua enfrenta o palácio absolutista, feito de sangue e lágrimas de escravos, e onde funciona o mais lindo museu que meu olhos já viram.

O caráter absolutista do palácio diz do autoritarismo, desmandos, injustiças e barbárie presentes desde o início da construção do edifício em 1784, sob o governo

¹²⁷A variante do último verso consta dos originais em posse de Fernando Py.

de Luís da Cunha Meneses (o Fanfarrão Minésio das *Cartas Chilenas*), e que, após várias interrupções, seria ultimado em 1846, conforme se lê na inscrição sobreposta ao chafariz que orna a frente da escadaria de acesso¹²⁸. Passou, assim, a abrigar a Câmara e demais serviços municipais no seu andar nobre, onde estiveram detidos Teófilo Otoni e outros chefes da revolução de 1842, enquanto no andar inferior achavam-se as masmorras, escuras e frias, onde ficavam os condenados à pena de galés. Por volta de 1860, a Câmara Municipal foi transferida do edifício, enquanto a cadeia, transformada em Penitenciária em 1907, foi retirada em 1937. No ano seguinte, o governo federal decretou a construção de um museu em Ouro Preto destinado a “coleccionar as coisas de várias naturezas relacionadas com os fatos históricos da Inconfidência Mineira e com seus protagonistas e, bem assim, as obras de arte ou de valor histórico que constituam documentos expressivos da formação de Minas Gerais”¹²⁹. O estado de Minas doara, dias antes, o edifício do antigo Paço Municipal para a sede do Museu da Inconfidência, inaugurado em 11 de agosto de 1944, data do segundo centenário do nascimento de Tomás Antônio Gonzaga. O mesmo poeta que, importa lembrar, acompanhou de perto a edificação do majestoso prédio em tão “humilde povoado, aonde os grandes moram em casa de pau a pique”. Em duas das suas *Cartas Chilenas*, o nosso Critilo trataria de denunciar com indignação e horror esse “soberbo edifício levantado/sobre os ossos de inocentes, construído/ com lágrimas de pobres”, apenas para atender aos desmandos e caprichos do Cunha Meneses, ambicionando perpetuar seu nome na história através de tão portentosa obra. Contra tal pretensão, é que Critilo lançará ao Fanfarrão Minésio o desafio de ver o que resiste mais à ação do tempo - se a glória do nome associado à construção de tão portentoso edifício, com suas “sábias inscrições” e “grandes bustos”; ou se a denúncia dos crimes perpetrados em pela sede de nomeada:

Ora, pois, louco Chefe, vai seguindo
A tua pretensão: trabalha, e força
Por fazer imortal a sua fama;
Levanta um edifício em tudo grande;
Um soberbo edifício, que desperte
A dura emulação na própria Roma.
Em cima das janelas, e das portas
Põe sábias inscrições, põe grandes bustos;
Que eu lhes porei por baixo, os tristes nomes
Dos pobres inocentes, que gereram

¹²⁸Valho-me aqui do relato sucinto sobre a história do edifício que acolhe o Museu, feita por Manuel Bandeira em seu *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d: 132-136.

¹²⁹Trecho de decreto-lei n.º 965, de 20/12/1938, citado por Manuel Bandeira, id. ibid.: 133.

Ao peso dos grilhões; porei os ossos
Daqueles que os seus dias acabaram
Sem Cristo, e sem remédios no trabalho.
E nós, indigno Chefe, e nós veremos,
A quais destes padrões não gasta o tempo.

Reportando-se também às *Cartas Chilenas*, no histórico do edifício, Bandeira observou em seu *Guia de Ouro Preto* que a criação do museu redimia o antigo prédio "do labéu inicial para lembrar a todo o tempo o sacrifício dos precursores da independência nacional, a tragédia de Tiradentes e as demais circunstâncias do fato exemplar"¹³⁰ - incluindo aqui, decerto, as centenas de vidas anônimas sacrificadas por capricho e desmando do governador. Aos olhos de Drummond, entretanto, longe de redimir, o museu atesta a persistência de uma dor e um sofrimento que não se deixa aplacar, apesar das homenagens e mitificações oficiais, pois os muros ainda pranteiam.

O museu da inconfidência desempenha, na verdade, um função *exemplar* de uma verdade maior que- como já observei ao confrontar o poema com o de Oswald de Andrade - transcende o quadro estrito do evento celebrado: o remorso não é apenas o que cerca a história da inconfidência, mas sim, de *toda* história. Mais do que o caráter exemplar, poder-se-ia, mesmo, falar de uma *alegoria* da História a propósito do poema, na qual o particular significa o universal¹³¹. Alegoria de tudo o que na história é malogro, dor e sofrimento, que não se deixa redimir à custa de celebrações, glórias e mitificações póstumas, que visam muito mais aplacar o sentimento de dívida do presente para com o passado. Drummond não está longe aqui da verdade das palavras pessimistas de Horkheimer, quando afirma que, à "injustiça passada[,] não se pode remediar. Não há compensação para os sofrimentos suportados pelas gerações passadas"¹³². O mais, é amargar o remorso inscrito no cerne da própria História.

¹³⁰Id., *ibid.*: 134.

¹³¹C. Rubens rodrigues Torres Filho. "O simbólico em Schelling". *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987: 131.

¹³²Horkheimer, "Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie". *Apud* Olgária Matos. *Os Arcanos do Inteiramente Outro*, *op.cit.*: 255.

8.2. DO PÓ AO PÓ: A HISTÓRIA COMO NATUREZA

A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza.

WALTER BENJAMIN,

A ORIGEM DO DRAMA BARROCO ALEMÃO

A história como natureza é compreendida aqui no sentido que lhe dá Walter Benjamin no estudo sobre o drama barroco (*Traverspiel*), cujo objeto é a própria vida histórica tal como concebida à época, ou seja, por oposição à visão medieval que a concebia, de acordo com a escatologia cristã, como um processo inscrito na história da salvação, cujo telos era a dissolução da cidade terrestre na cidade de Deus¹³³. Influenciado pela Contra-Reforma, o Barroco, embora retomasse a postura medieval de fuga do mundo e o topos da desvalorização da vida mundana (*contemptus mundi*), acabou, paradoxalmente, por promover “a secularização da história no estado de Criação”¹³⁴, destituindo-a, assim, de qualquer sentido transcendente. Esvaziada de sua intencionalidade messiânica, a história torna-se uma sucessão de catástrofes, que culmina com a derradeira delas. Eis, assim, a *história natural* definida por Benjamin como um curso cego, sem qualquer perspectiva de redenção e cuja categoria-chave é o destino, ao qual o homem se sujeita na condição de criatura. Como “força elementar da natureza no processo histórico”, o destino anula qualquer possibilidade humana de intervenção e mudança no curso desse processo, favorecendo, assim, a manutenção do estado absolutista que constituía o teor histórico específico do drama barroco (votado, antes de tudo, à apologia dos soberanos) e que se assentava nessa mesma concepção de história natural, para justificar sua permanência no poder.

A concepção de *história natural* ou *história destino* delineada por Benjamin no contexto específico do barroco alemão, tende todavia a romper o quadro estrito da época para alcançar a modernidade, como têm demonstrado alguns de seus intérpretes

¹³³Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*, op.cit.: 86ss.

¹³⁴Id. *ibid.*: 115

ao estabelecerem, por meio da *alegoria* - que o filósofo alemão teria não só revalorizado e investigado acuradamente, mas empregado como principal recurso de construção do livro sobre o *Traverspiel* -, a articulação entre o “tempo retratado” e o “tempo do retratista”, ou seja, entre o substrato histórico das representações barrocas da monarquia absolutista alemã e o do autoritarismo guilhermino dentro do espírito restaurador da República de Weimar no entreguerras.¹³⁵ Nesse sentido, é que podemos validar a vigência de concepções similares de história no contexto da modernidade - e o próprio Benjamin trataria de fazê-lo em outro ensaio¹³⁶. Compreende-se, assim, a vigência de uma concepção crítica similar de história naturalizada subjacente a *Claro Enigma*, que encontra seu momento de expressão plena em “Morte das Casas de Ouro Preto”.

No relato de uma viagem a Ouro Preto, incluído em *Passeios na Ilha*, vemos o viajante deter-se, em dado momento, diante das ruínas do Morro da Queimada, onde, diz ele:

A imaginação histórica reconstituirá, por certo, [...] o cenário onde se localizou um fato econômico, seguido de uma tragédia política. Mas esta será apenas ponto de partida para a imaginação literária, de pungente meditação sobre a poesia das ruínas. Descanse o leitor: não a faremos. Passei apenas alguns momentos por esses ermos frios, de uma tristeza severa. Aqui as ruínas dominam as formas compostas do que lá embaixo, no seu encanto sinuoso, é a cidade. Galgam a escarpa, vão infatigavelmente à procura do céu, e adquirem uma espécie de monumentalidade negra, comburida, que nos oprime. Não têm a doçura um pouco vaporosa das ruínas românticas, de que o começo do século XIX impregnou a visão de velhos jardins, com suas colunas a beira-lago. São ásperas, cruéis, e se não vêm seguramente daquele dia de julho de 1720, em que a soldadesca do Conde de Assumar ateou fogo no arraial de Ouro Padre, pois Diogo de Vasconcelos alude a um arraial ali construído posteriormente e que por sua vez se converteu nesses escombros, não são por isso menos acerbos. Alguma coisa selvagem, própria da natureza, se incorporou aos pedaços de paredes, muros e corredores de pedra, remanescentes de técnicas primitivas de mineração, e que se estendem por um espaço não suscitado a primeira vista. Sucessivas plataformas e dobras de morro ostentam restos de construções, aparentemente sem outro qualquer vestígio de presença humana. Em vão o olhar procura descobrir um desses humildes objetos que assinalam a vida de todos os dias, mediadores entre o homem e a natureza. Aqui havia casas, mundéus, ferramentas e vidas. Não há mais nada senão pedras negras, vegetação rala, musgo, flores insistentes que rompem de qualquer jeito.

Não seria demais afirmar que a poesia de meditação pungente sobre ruínas a que se furtou Drummond na crônica - em proveito do relato histórico - veio a se

¹³⁵Ver a respeito, Willi Bolle. “A Modernidade como *Traverspiel*. Historiografia Alegórica em Origem do Drama Barroco Alemão” in *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, op.cit.: 105-137.

¹³⁶Para vigência de concepção similar no quadro da modernidade, veja-se ainda o estudo de Davi Arrigucci sobre idêntica relação entre história e natureza no belíssimo poema de Murilo Mendes, “As ruínas de Selinunte”, ao qual me reportarei mais adiante.

realizar nos versos de “Morte das Casas de Ouro”, sem se restringir, entretanto, às ruínas do Morro da Queimada. Em vez disso, estende-se a toda a cidade histórica mineira, ainda hoje preservada, mas sujeitada, no poema, a uma destruição imaginária - embora justificada, à época da composição dos versos, pelas constantes chuvas que ameaçam derruir o patrimônio arquitetônico, levando muitos dos modernistas a se pronunciar a respeito¹³⁷, clamando por providências.

É no poema que se vê realizar plenamente o que, na crônica, desponta de passagem: o senso de transitoriedade e perecibilidade da criação humana e civilizadora quando contrastada ao poder da natureza, ao qual acaba por se sujeitar. Segundo Subirats, é esse senso que se desvela por trás do aparente impulso nostálgico e regressivo que alimentava o motivo romântico da ruína:

O motivo romântico da ruína contém [...] outros significados irreduzíveis à dimensão de uma aspiração regressiva [...] os edifícios ruídos são o signo inequívoco do triunfo da natureza sobre o poder civilizador e, portanto, sobre o poder da razão histórica moderna. Com esse tema, a sensibilidade romântica celebra a vingança assumida pela natureza contra a servidão a que é submetida pelos logos transcendental, destruindo justamente sua representação arquitetônica. O prazer causado pela ruína na fantasia romântica apresenta esse momento liberador de uma natureza que já não se deixa reduzir socialmente ao papel de *natura naturata*, porque não se deixa reduzir ao poder do conceito¹³⁸.

Já no título, o poema evidencia a *naturalização* associada à idéia de morte. Como tudo que vive, morre, tão logo cumprido seu ciclo biológico, assim também as casas de Ouro Preto:

Morrem, severas. É tempo
de fatigar-se a matéria
por muito servir ao homem,
e de o barro dissolver-se..

A obediência a essa lei natural assume o caráter de sujeição (das casas, como de toda *criatura*) a um destino irrevogável, evidenciado ainda mais pelo tom sentencioso próprio ao discurso bíblico, claramente reapropriado nos seguintes versos, que evocam o castigo final com que Deus selou o ciclo de expiações de Adão (e toda sua descendência), uma vez expulso do paraíso - “do pó viestes e ao pó retornarás” (Gênesis, 3:19):

¹³⁷Devo a informação (além da lembrança de uma crônica de Vinícius de Moraes relativa ao fato) a Augusto Massi, que desenvolve tese de doutorado sobre a representação de Ouro Preto como topos recorrente no Modernismo.

¹³⁸Eduardo Subirats “Paisagens da Solidão” in *Paisagens da Solidão: Ensaios sobre Filosofia e Cultura*. (trad. Denise Bottmann). São Paulo: Duas Cidades, 1986: 53ss.

O chão começa a chamar
as formas estruturadas
faz tanto tempo. Convoca-as
a serem terra outra vez.
Que se incorporem as árvores
hoje vigas! Volte o pó
a ser pó outra vez!

A consumação da morte se processa aqui através de um agente natural: a *chuva*, que é evocada pelo seu poder corrosivo - associado à ação do tempo -, evidenciado no momento em que ela cai sobre a "rótula" das casas, bordando-a com a ferrugem dos anos que consumará seu desgaste pleno, tal "como a renda consumida de um vestido funerário". As rajadas consecutivas dessa chuva mortal, sua ação sincopada, já o notou Joaquim-Francisco Coelho, são como que mimetizadas pelo ritmo setissilábico dos versos e pela reiteração frásica¹³⁹.

Enquanto agente *natural*, a chuva revela o poder devastador da natureza atuando não só sobre a matéria, mas até sobre o tempo e a história, como se verifica nos seguintes versos:

Sobre o tempo, sobre a taipa
a chuva escorre.
[...]
Só a chuva monorrítmica
sobre a noite, sobre a história.

Evidencia-se, assim, o caráter transitório e perecível da própria história - e, portanto, da ação humana que a constrói - quando confrontado à força da natureza. Transitoriedade que é reiterada, por contraste, nos momentos em que o eu lírico afirma a impressão de permanência que lhe causavam as casas plantadas no outeiro - mais um índice de naturalização que, além disso, sugere a idéia de sublimidade do objeto digno de culto e veneração, dada a posição elevada no outeiro:

Assim plantadas no outeiro,
menos ruínas que orgulhosas
na sua pobreza branca,
azul e rosa e zarcão,

¹³⁹Exemplos de reiteração frásica encontram-se nas estrofes 1, 2 e 12 ("Sobre o tempo, sobre a taipa... Sobre a noite, sobre a história... Sobre a ponte, sobre a pedra..."). O mesmo processo observa-se em "que viram morrer os homens/que viram fugir o ouro/que viram finar-se o reino", ainda da estrofe 1, e nas seriações "Como chove, como pinga", "Como bate, como fere", "Como punge, com lanha"; "Minhas casas fustigadas,/minhas paredes zurzidas,/minhas esteiras de forro,/Meus cachorros de beiral,/meus paços de telha vã", das estrofes 6 e 7, além de "em que se amou e pariu,/ em que se guardou moeda", da estrofe 8. C. Joaquim-Francisco Coelho, *op.cit.*: 165.

ai pareciam eternas!
Não eram. E cai a chuva
sobre rótula e portão.

A oposição, tão cara ao universo barroco, entre transitoriedade e eternidade, entre caducidade e perpetuidade, ganha a sua dimensão dramática obviamente por se tratar aqui de Ouro Preto, que não só se mostra plenamente integrada nesse universo, mas que é também um dos lugares onde o senso de permanência da história evidencia-se com mais força entre nós. Mantendo-se, se não intacta, ao menos preservada em grande parte até o presente século, a cidade mineira parecia, assim, desafiar a ação do tempo e do esquecimento. No poema, entretanto, a própria cidade, com suas “velhas casas honradas em que se amou e se pariu, em que se guardou moeda e no frio se bebeu”; com suas paredes que viram “morrer os homens”, “fugir o ouro” e “findar o reino” - a própria cidade acaba por sucumbir à ação destrutiva da natureza, condenando ao esquecimento tudo o que nela é memória histórica. Disso decorre a ironia trágica, entre perpetuidade e caducidade, que perpassa, velada, os versos do poema: se nem o próprio “país das lembranças” consegue escapar à ação da natureza e do esquecimento, nada mais na história encontra garantia de permanência.

O pessimismo dessa concepção de Drummond sobre as relações entre história e natureza evidencia-se melhor quando confrontada à do amigo Murilo Mendes num excepcional poema de *Sicilianas* - livro publicada mais ou menos pela mesma época (1955) e dentro do mesmo espírito classicizante de *Claro Enigma*¹⁴⁰. Trata-se de “As ruínas de Selinunte”, em que também ocorre a fusão de história e natureza dentro de um mesmo devir perene, obediente ao “ritmo cíclico de destruição e regeneração a que está submetida a existência humana”, como bem demonstrou Arrigucci¹⁴¹. “Severas tombando”, as ruínas gregas são primeiramente flagradas no momento de sua queda e fixadas como um instantâneo para a posteridade, como uma lembrança eterna da catástrofe, que evidencia a transitoriedade da História, agora desfeita em natureza, desmanchada em pedras, transformada em paisagem. Mas a esse movimento de queda segue o seu contrário, em que as pedras vão “severas se erguendo” em direção ao céu

¹⁴⁰O mesmo Murilo Mendes que, vale lembrar, mais ou menos pela mesma época, e dentro do mesmo espírito classicizante, debruçara-se sobre a antiga cidade mineira, também em longos poemas detalhe meditativo. Drummond, como se vê na crônica sobre Ouro Preto, chega a dialogar, de passagem, com alguns versos da *Contemplação de Ouro Preto* do amigo mineiro.

¹⁴¹Davi Arrigucci Júnior. “A Arquitetura da Memória”. *O Cacto e as Ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997:103.

largo, ao deus em cuja presença se perfaz o ciclo que, das ruínas, remete aos “fundamentos da História”, ao “princípio do trabalho civilizatório que dá origem à construção humana, refazendo-se a arquitetura” e restaurando-se, assim, “o teatro onde de novo se encena nosso destino (nossa História) que nos condena, pelo mesmo movimento, à repetição da catástrofe”.¹⁴² Ora, do ciclo biológico a que se sujeitam as casas, no poema de Drummond, há tão-somente o momento correspondente à queda, em que elas “morrem severas” e se reintegram à natureza, voltando a ser árvore, a ser pó, a ser nada, sem que nenhum mito, nenhum deus cristão venha reerguê-las para a eternidade - mesmo que para reencenar a catástrofe.

Seguindo ainda na confrontação, note que o poema de Murilo Mendes parte de ruínas objetivas, que efetivamente existem, enquanto a destruição completa da cidade ouropretana é produto da imaginação - embora, conforme se observou, justificada historicamente. Ligado a essa, há terceira e última diferença significativa: a posição do *sujeito lírico* em face do espetáculo grandioso que se descortina a seus olhos. Em “As ruínas de Selinunte”, à primeira vista ausente do quadro, o *sujeito lírico* assume apenas o papel de “consciência refletora” do destino catastrófico da humanidade inscrito nas ruínas, o que nos permite entrar em contato direto com nosso próprio destino cifrado numa imagem. Todavia, como adverte Arrigucci, não se trata de “mero registro passivo das sensações na consciência”, pois há, ao contrário, “uma atitude volitiva” que atua sobre o objeto e que faz parte do processo de sua compreensão, de onde “certa tendência à deformação hiperbólica, expressionista e barroquizante, da imagem, contida, no entanto, no molde despojado da arte clássica”. Ocorre que, apesar dessa presença ativa, há certa “objetividade quando à matéria tratada, considerada a certa distância, com relativa autonomia em relação ao *sujeito*”¹⁴³.

Já em “Morte das casas de Ouro Preto”, a objetividade quanto à matéria tratada, que parece dominar em boa parte das estrofes, colocando-nos também diretamente em face do objeto, tende a ser abalada pela presença do *sujeito lírico*, que se denuncia de forma cada vez mais incisiva. Primeiro, pelas expressões interjetivas, denunciando o lamento diante da inevitável catástrofe:

¹⁴²Id. Ibid.: 114-115.

¹⁴³Id. Ibid.: 102-104.

...ai, pareciam eternas!
 [...]

 Ai, como morrem as casas!
 Como se deixam morrer!

Depois, pelo emprego anafórico do possessivo de 1ª. pessoa na 7ª. estrofe:

Minhas casa fustigadas,
 minhas paredes zurzidas,
 minhas esteiras de forro,
 meus cachorros de beiral,
 meus passos de telha vã
 estão úmidos e humildes.

Por fim, nas três estrofes finais, o foco é deslocado das casas para flagrar diretamente o próprio observador, que concentra seu olhar experimentado sobre a cidade vitimada pela chuva devastadora:

Sobre a cidade concentro
 o olhar experimentado,
 esse agudo olhar afiado
 de quem é douto no assunto.
 (Quanto perdi me ensinaram.)
 Vejo a coisa pegajosa,
 vai circunvoando na calma.

Não basta ver morte de homem
 para conhecê-la bem.
 Mil outras brotam em nós,
 à nossa roda, no chão.

A redundância na caracterização desse olhar “experimentado”, “agudo”, “afiado”, lançado sobre a cidade, busca evidenciar o quão “douto” no assunto (morte) é o sujeito lírico (“quanto perdi me ensinaram”). Evidencia também que, diferentemente do poema de Murilo Mendes, não há a mínima isenção na perspectiva através da qual assistimos à morte das casas ouropretanas e da própria História, sujeita à ação da natureza. Ela é, na verdade, produto de uma consciência votada à perda, a quem “não basta ver morte do homem para conhecê-la bem. Mil outras brotam (mais um índice de naturalização) em nós, à nossa roda, no chão”- numa sequência que bem demonstra como a experiência da morte parte do sujeito lírico e se estende à realidade exterior até alcançar a cidade mineira.

Ora, essa consciência voltada à perda; esse olhar tão experimentado na morte é próprio do sujeito *melancólico* que se anuncia desde a epígrafe de abertura e se confirma em outros poemas do livro. Ele tende a buscar fora de si confirmação de seu estado em objetos lutosos e cenários desoladores (como a caveira e as ruínas tão

caras à imaginação melancólica do barroco). O sentimento aguçado da transitoriedade de todas as coisas, logo convertida em ruínas, pode mesmo ocorrer “antes e independentemente de seu desmoronamento”¹⁴⁴, tal como se vê no poema de Drummond, antecipando-se à própria ação destrutiva das chuvas que ameaçavam derruir o patrimônio histórico de Minas. Como Quevedo, todo melancólico poderia afirmar:

...y no hallé en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Ou, antes dele, com o não menos melancólico Da Vinci:

Não nasce em mim nenhum pensamento em que a morte não esteja esculpida.

Ainda a esse respeito, observa Starobinski, a propósito da melancolia baudelaireana de “Le cygne”, que as imagens de desconstruções e construções do urbanismo de meados do século passado, “com sua mistura de monumentalidade e de função repressora, não apenas são uma das causas do *spleen* e do sentimento de exílio “retratados nos versos”, mas são também “evocados porque o sentimento melancólico não cessa de olhar um objeto no qual aplicar seu trabalho, fixando o senso da perda sobre toda imagem que aceita devolver-lhe a justificação de seu próprio luto”¹⁴⁵.

Confirmando ainda mais a índole melancólico do observador de “Morte das Casas de Ouro Preto”, vale lembrar que, para a filosofia e medicina antigas, a melancolia era vista como uma *doença do olhar*¹⁴⁶ - o que justifica a ênfase no “agudo olhar afiado” referida atrás. Além do que, como demonstra Benjamin, a visão do melancólico é correlata à visão da história como natureza - o que se confirma plenamente no poema de Drummond:

Com admiração [diz o filósofo] o melancólico vê a terra voltar ao puro estado de natureza.

Da mesma estirpe do melancólico, o *Angelus Novus* de Klee, tão caro a

¹⁴⁴ É o que observa Olgária Matos a respeito do melancólico: “[...] o olhar entristecido é aquele que não encontra nada de durável, [...] em tudo vê ruínas, antes e independentemente de seu desmoronamento [...]”. “O sol Triste das Ruínas”. *Vestígios: Escritos de Filosofia e Crítica Social*. São Paulo: Palas Athena, 1998: 84.

¹⁴⁵ Jean Starobinski. *La Mélancolie au Miroir*, *opcit.*: 64.

¹⁴⁶ Christine Buci-Glucksmann. “L’Oeil de la Pensée: une Mélancolie Tragique” in *Figures de la Mélancolie. L’Écrit du Temps*, 13. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987: 23ss.

Benjamin, mergulha “tão fundo na substância da história que percebe sua natureza de ruína: sob o olhar alegórico, as fachadas desabam, o *Schoene Schein* da história linear revela sua natureza ilusória, a beleza se evapora, e a morte, finalmente desvendada como verdade da vida, retribui o olhar que lhe dirigem os vivos, atrás das órbitas vazias de uma caveira.”¹⁴⁷ E é justamente essa verdade da vida que se desvela ao observador no final de “Morte das Casas de Ouro Preto”:

A morte baixou dos ermos,
gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão

e dissolvendo a cidade.
Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambraia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.

Com idêntico mistério final, vale lembrar, defronta-se também o sujeito lírico no poema “Perguntas”, da seção dedicada ao passado familiar (“Lábios Cerrados”), após a série de indagações dirigidas, numa “incerta hora fria”, ao fantasma cuja sombra se projeta sobre seu ser inteiro: que força os prendia, “prolongando-a no espaço, uma angústia no tempo”? Qual o segredo desse “convívio sem contato” que o obriga a quedar-se diante do fantasma como diante de um espelho que lhe devolve “uma diversa imagem, mas sempre evocativa do primeiro retrato que compõe de si mesma a alma predestinada a um tipo de aventura terrestre, cotidiana.” Por que insistir “nos frios alcântis de meu serro natal, desde muito derruído, em acordar memórias de vaqueiros e vozes, magras rezes, caminhos onde a bosta de vaca é o único ornamento, e o coqueiro-de-espinho desolado se alteia”? Qual a “razão sem razão”, enfim, de inclinar-se aflito “sobre restos de restos, de onde nenhum alento vem refrescar a febre deste repensamento; sobre esse chão de ruínas imóveis, militares na sua rigidez que o orvalho matutino já não banha ou conforta”? Diante de tais indagações, próprias ao “ruminar” do *Grueblen*¹⁴⁸, com sua ênfase num cenário de desolação, de restos, de ruínas, responde o fantasma, “no vôo que desfere, silente e melancólico, rumo à

¹⁴⁷Sérgio Paulo Rouanet. *Édipo e o Anjo: Itinerários Freudianos de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981:24-25.

¹⁴⁸Sobre o *Grueblen* (‘ruminação’, ‘escavação’) como forma de reflexão ou pensamento característico do melancólico (*Gruebelner*), ver os capítulos da *Origem do Drama Barroco Alemão*, em que Benjamin trata da melancolia e do apego às ruínas. Ver ainda, Rouanet, *op. cit.*: 38-43

eternidade”:

Amar, depois perder.

Essa mesma verdade desvela-se ao observador melancólico de “Morte das Casas de Ouro Preto” através de “uma colcha de neblina”- que segue a ação destrutiva da “chuva forte” como uma reminiscência desta, e da morte que a tudo nivela (natureza e história)- pousando “sobre a pedra, sobre a ponte/ sobre a cambraia de Nise”. Estas, por sua vez, são também reminiscências, vestígios, restos da amada e antiga cidade mineira agora reduzida, enfim, a ruínas. Vestígios não só de sua constituição física, arquitetônica (pedra, ponte) como também de sua história, cultura e mitos (através da referência à peça íntima da musa do nosso não menos melancólico árcade *Glauceste Satúrnio*, que aí viveu no período mais próspero e conturbado). Mas, acima de tudo, são lembranças da efemeridade, transitoriedade e insignificância das coisas, seres, memória e história, todos sujeitos ao mesmo destino *natural*. *Memento mori*.

9
OURO SOBRE AZUL:
REVELAÇÃO FINAL

"...sofro, logo existo."

Arthur Schopenhauer

Da meditação sobre ruínas, passo a outro *topos* recorrente na tradição da poesia meditativa, evocado nos derradeiros versos de "Relógio do Rosário", com que Drummond dá fecho ao livro de 51 (e eu, à presente abordagem): a meditação à beira do túmulo ou do cemitério.

Participando da mesma seção (homônima) de "A Máquina de Mundo", "Relógio do Rosário" permaneceu meio à sombra do desvelar sublime da grandiosa incursão dantesco-camonianiana, tão mais celebrada pela crítica. No entanto, não lhe fica a dever muito em grandeza ou sublimidade, embora mais discreta, inclusive no diálogo implícito com a tradição, conforme se verá. Além do que, há de se considerar a importância tanto maior do poema para a compreensão decisiva do percurso descrito pelo livro, pois nele - e não no poema que lhe faz *pendant* - que reside o claro enigma do título, evidenciado pelo jogo de cores e luzes com que é saudada a verdade final a que se acede o eu lírico.

Vistos em confronto - a meu ver, deliberadamente armado por Drummond -, os dois poemas da seção final mantêm uma relação complementar, convergente em determinados pontos, divergente em outros mais significativos. Assim, enquanto em "A Máquina do Mundo", o *insight* ocorre no momento em que o eu lírico defronta-se com ela, em meio a uma estrada pedregosa de Minas, em "Relógio do Rosário", dá-se através da treva que baixa do som em meio à praça: se a estrada indica toda uma

trajetória individual anterior ao momento epifânico, marcada pela busca incessante, a praça surge como ponto de parada e - muito embora o eu figure aí isoladamente - como espaço de socialização, lembrando-se aqui o título dado pelo poeta ao conjunto de poemas de inspiração social (na praça de convites). Veremos, entretanto, que a socialização em causa processa-se num outro plano em "Relógio do Rosário".

Em "A Máquina do Mundo", o desvelar sublime dá-se sob a forma de um clarão em meio à escuridão exterior e interior ("vinda dos montes e do meu próprio ser desenganado"), entre o "fecho da tarde" - com o declínio do dia em estreita correlação com o da crença na validade do conhecimento que se ofertará, gratuito, ao viandante - e a noite em que "imperava a treva mais estrita", indicando a falta de perspectivas do caminhante que refaz o caminho de volta, de "mãos pensas", avaliando o que perderá. Já em "Relógio do Rosário" ocorre o contrário: a sombra que baixa do som do relógio irrompe em meio ao dia claro e, após o eu lírico desvelar essa verdade sombria, há o retorno à realidade diurna, acompanhado de todo um jogo de luzes e cores.

Note-se, também, que em "Relógio de Rosário", é o eu lírico quem decifra a verdade maior, ao contrário do poema anterior, onde ela se oferta gratuita - e porque gratuita, leva à recusa do caminhante, que por tanto tempo a buscou em vão. Disso decorre uma diferença central entre os dois poemas: enquanto "A Máquina do Mundo" encerra um ato de recusa, "Relógio do Rosário" encerra um ato de aceitação, entrega e identificação. No primeiro, o que o eu - a princípio hesitante, reticente¹⁴⁹ -, por fim, recusa é um privilégio concedido a poucos¹⁵⁰, que atende a uma aspiração verdadeiramente fáustica, pois se pretende o conhecimento último, totalizante: é a "total explicação da vida", "tudo que define o ser terrestre", a "estranha ordem geométrica de tudo" - que o eu recusa, desconfiado, não só por se ofertar gratuitamente, mas por

¹⁴⁹ Essa oscilação do caminhante - "semelhante a essas flores reticentes//em si mesmas abertas e fechadas" - foi aproximada da atitude vacilante a que alude a crônica sobre a classe média, em palestra proferida em 1997 por Paulo Arantes, na FAU-USP, por ocasião dos dez anos da morte do poeta, atribuindo, entretanto, essa aproximação ao Prof. Bento Prado Júnior. É possível, creio eu, ver na atitude reticente (no poema, tanto quanto na crônica) e na recusa final a desconfiança diante das explicações totalizantes, em virtude justamente da vivência recente dos regimes totalitários (pensando não só no nazismo, mas também no stalinismo), quem vimos estar na origem do pessimismo e do desengano de *Clara Enigma*.

¹⁵⁰ Não custa lembrar aqui que, em *Os Lusíadas*, a revelação da máquina é um prêmio concedido a Vasco da Gama, enquanto para Drummond ela se converte numa ironia atroz, porque se lhe apresenta num momento em que já desistida busca pelo conhecimento que agora se lhe oferta gratuitamente.)

ser imposto de fora, sem qualquer enraizamento no seu universo familiar, na sua vivência particular ou em qualquer vivência particular, dado seu caráter abstratizante, totalizante¹⁵¹.

Já em “Relógio do Rosário”, o que se aceita é a *identidade* numa dor universal, que o indistingue e o nivela aos demais homens, bichos e coisa. E justamente por se fundar na identidade, é que a verdade desvelada ao eu lírico em “Relógio do Rosário” se traduz mais em termos *simbólicos*, por oposição ao caráter *alegórico* da que é ofertada pela máquina do mundo - fundada na *alteridade*, dada a “*estranha ordem geométrica*” referida há pouco. Ora, o fundamento do *símbolo* é a *convergência*, a *união*, a *identidade*, como a própria etimologia do termo indica: *symbolon*, “junção dos diferentes, costura, amplexo”.¹⁵² E é justamente da identidade e união que trata o poema, através da irmanação da dor individual do eu na dor universal:

Oh dor individual, afrodisíaco
selo gravado em plano dionisíaco,

a desdobrar-se, tal um fogo incerto,
em qualquer um mostrando o ser deserto,

dor primeira e geral, esparramada,
nutrindo-se do sal do próprio nada,

convertendo-se, turva e minuciosa,
em mil pequena dor, qual mais raivosa
[...]
Dor de tudo e de todos, dor sem nome,
ativa mesma se a memória some,
dor do rei e da roca, dor da cousa
indistinta e universa [...]

Dor dos bichos, oclusa nos focinhos,
nas caudas titilantes, nos arminhos,

dor do espaço e do caos e das esferas,
do tempo que há de vir, das velhas eras!

Schopenhauer e Nietzsche são evocados aqui para dar fundamento a essa “dor individual” que, ao “desdobrar-se, tal um fogo incerto, em qualquer um mostrando

¹⁵¹A companhia aqui de perto a bela análise do poema feita por Alfredo Bosi, “A Máquina do Mundo entre o Símbolo e a Alegoria”. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

¹⁵²Id. ibid.: 86. Lembre-se ainda aqui Schelling, que “vai buscar o sentido original da palavra *símbolo* na senha ou marca de reconhecimento (a tessera dos romanos), que foi primitivamente aquele objeto partido em dois cuja apresentação e encaixe permite a dois amigos, se reconhecem, no reencontro depois de longa ausência - e assim restitui ao símbolo seu sentido etimológico de ‘convergência’, ‘encontro’”. Rubens Rodrigues Torres Filho. “O Simbólico em Schelling”. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987:130.

o ser deserto", afirma-se na sua universalidade. A evocação do primeiro se faz, obviamente, pela visão pessimista da dor inerente a toda e qualquer forma de existência (dorei, da roca, dos bichos...) que, segundo o filósofo alemão, é decorrência de um *querer* ou uma *vontade* - fundamento metafísico de toda e qualquer forma ou manifestação do ser vivo - nunca satisfeita. "Os esforços incessantes do homem para repelir [ess]a dor", dirá Schopenhauer, "só culminam em fazê-la mudar de rosto.[...] Se consegue repelir a dor sob uma determinada forma, ela retorna sob mil outras figuras, mudando segundo a idade e as circunstâncias: ela se faz desejo carnal, amor passional, ciúme, inveja, ódio, inquietude, ambição, avareza, doença e tantos outros males, tantos outros". Assim também dirá Drummond nos versos acima, ao se referir a esse caráter mutável, mas permanente da dor, que se converte, "turva e minuciosa,/ em mil pequena dor, qual mais raivosa". O próprio modo de se revelar a verdade da dor como fundamento da existência ao eu lírico, ou seja na forma de uma *sombra* irrompendo em meio ao dia, parece derivar do repertório de imagens com que Schopenhauer nomeia a *vontade* geradora da infelicidade: "luz negra", "núcleo de sombra". Nem mesmo o relógio referido no título do poema parece fugir a esse repertório. Segundo o filósofo, o homem é um relógio que segue frivolamente o curso do tempo: "Uma vez montado, funciona sem saber porque"¹⁵³.

Já a evocação de Nietzsche (cuja dívida para com Schopenhauer é bem sabida) dá-se através do "afrodisíaco selo gravado em plano dionisíaco", que remete de pronto a uma das clássicas polarizações estabelecidas pelo filósofo em *O Nascimento da Tragédia*. Se o dionisíaco representa a celebração dos instintos, do prazer e do êxtase (de onde associação com o "afrodisíaco", reforçada ainda pela rima) e a dimensão misteriosa do Uno Primordial, a fusão originária num todo indiviso onde impera "a coisa em si de todo fenômeno"; ele também encarna a experiência da dor ou da agonia da individuação, de acordo com a interpretação de Nietzsche - que via a tragédia como representação do mito de Dioniso, escondido por trás das máscaras dos vários heróis trágicos. Aos olhos do filósofo, Dioniso era a encarnação do mito cósmico do Homem Universal, cujo despedaçamento constituiu o primeiro mal, que efetuou a criação do mundo dos seres individuais. Sua ressurreição ou renascimento representaria o fim da individuação e a restauração da unidade original. A doutrina trágica presente nos Mistérios constituiria, segundo Nietzsche, justamente,

¹⁵³ Os comentários e citações de Schopenhauer foram colhidos no estudo de Olgária Matos, *Os Arcanos do Inteiramente Outro*, op.cit.

o conhecimento dessa unidade primordial de tudo que existe; da individuação como primeiro fundamento do mal e da arte como a centelha de esperança de retorno ao todo indivisível.¹⁵⁴ Drummond certamente tem em mira essa agonia da individuação, esse despedaçamento em seres individuais, o sofrimento que une e separa, pois a dor primeira é definida como individual ao mesmo tempo que desdobra para todos os demais seres e formas existentes.

Mais do que Nietzsche, entretanto, a filosofia da dor de Schopenhauer - cuja presença já foi denunciada em outros momentos da lírica de Drummond¹⁵⁵ -, parece atuar de forma mais decisiva no pessimismo de "Relógio do Rosário", quicá de *Claro Enigma*¹⁵⁶. Apesar das reservas feitas ao autor de *O Mundo como Vontade e Representação* - o pessimismo como solução abstrata; o quietismo filosófico como afirmação do existente e como recusa do agir -, um filósofo como Horkheimer soube reconhecer a "atualidade" de seu pensamento para a Teoria Crítica. Demonstrou, assim, como a existência da dor previne a filosofia schopenhaureana de erigir fins práticos, na medida em que "critica as pretensões absolutas dos programas, sem, por

¹⁵⁴Nas palavras do próprio Nietzsche, "o único dioniso verdadeiramente real aparece em uma pluralidade de figuras, sob a máscara de um herói combatente e como que emaranhado na rede da vontade individual. E assim que o deus, ao aparecer, fala e age, ele se assemelha a um indivíduo que erra, se esforça e sofre: esse, em geral, aparece com essa precisão e nitidez épicas, isso é o efeito de Apolo, esse decifrador de sonhos, que evidencia ao coro seu estado dionisiaco por meio dessa aparição alegórica. E verdade, porém, esse herói é o Dioniso sofredor dos mistérios, aquele deus que experimenta em si o sofrimento da individuação, do qual mitos maravilhosos contam que, quando rapaz, foi despedaçado pelos titãs e nesse estado é venerado como Zagreu: o que sugere que esse despedaçamento, em que consiste propriamente a paixão dionisiaca, equivale a uma transformação em ar, água, terra e fogo, e que portanto temos de considerar o estado da individuação como a fonte e o primeiro fundamento de todo sofrimento, como algo repudiável em si mesmo. Do sorriso desse Dioniso nasceram os deuses olímpicos, de sua lágrimas os homens. Nessa existência como deus despedaçado, Dioniso tem a dupla natureza de um demônio horripilante e selvagem e de um soberano brando e benevolente. Mas a esperança dos *epoptes* era um renascimento de dioniso, que agora pressentimos com o fim da individuação: era para esse terceiro Dioniso vindouro que soava o fervoroso canto de júbilo dos *epoptes*. E somente nessa esperança há um clarão de alegria no semblante do mundo dilacerado, destroçado em indivíduos: assim como o mito a mostra na imagem de Deméter mergulhada em eterno luto, que pela primeira vez se alegra ao lhe dizerem que pode dar à luz Dioniso mais uma vez. Nas instituições mencionadas temos todos os componentes de uma visão de mundo profunda e pessimista e com eles, ao mesmo tempo, *adôtrina da tragédia que está nos Mistérios*: o conhecimento fundamental da unidade de tudo que existe, a consideração da individuação como o primeiro fundamento do mal, a arte como a alegre esperança de que o exílio da individuação pode ser rompido, como o pressentimento de uma unidade restaurada." Friedrich Nietzsche. *O Nascimento da Tragédia no Espírito na Música*. Obras Incompletas (trad. Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Abril Cultural, 1983: 10.

¹⁵⁵Ver Joaquim-Francisco Coêlho. "O Mal de Domingo - Drummond e Schopenhauer". *Colóquio/Letras*. Lisboa, jan 1979.

¹⁵⁶Vimos, já, em outro momento, índice dessa presença schopenhaureana no livro.

seu turno, fazer uma companha em favor de algum outro". Tomando o partido do temporal contra o eterno totalmente desapiedado, sua "doutrina da vontade cega" acaba por arrebatá-lo "ao mundo a mentirosa aparência que lhe havia oferecido a antiga metafísica; por expressar o negativo e guardá-lo no pensamento - em completa oposição ao positivismo -, faz com que, pela primeira vez, fique a descoberto o motivo da solidariedade dos homens e do ser em geral, o desamparo." Partilhando "com a política esclarecida o momento de que carece de ilusões", a filosofia schopenhauereana afirma que a solidariedade só pode ser conquistada graças à desesperança. A seu ver, os fanatismos e as divisões políticas separam os homens, enquanto o desamparo e o desconsolo os unem. Na medida em que constitui "uma expressão da vontade cega de existir e da necessidade de gozar de bem-estar", o indivíduo sem amparo e consolo diante da História Universal, carente de felicidade, seria o único agente transformador. Nesse sentido, podemos compreender melhor o endosso da tese schopenhauereana da identidade na dor como fundamento de toda existência em "Relógio do Rosário", onde ela também se afirma como resposta às pretensões absolutas dos programas, aos fanatismos e divisões políticas, que Drummond conheceu de perto, no embate com a política stalinista do PCB, que vimos ser, desde o início, uma das principais motivações para o pessimismo dominante nessa fase da obra do poeta¹⁵⁷.

Contra essa visão pessimista da dor como fundamento do existente, Drummond chega a evocar, na sequência do poema, a tese dantesca do amor como o motor do mundo, que "move o Sol e as outras estrelas". Mas se o faz, não é para ratificá-la e sim, questioná-la, para chegar, por fim, a negá-la:

Não é pois todo amor alvo divino,
e mais aguda seta que o destino?

Não é motor de tudo e nossa única
fonte de luz, na luz de sua túnica?

O amor elide a face... Ele murmura
algo que foge, e é brisa e fala impura.

O amor não nos explica. E nada basta,
nada é de natureza assim tão casta

que não macule ou perca sua essência

¹⁵⁷Seria, também, contra esse tipo de dogmatismo, bem como contra a metafísica e a realidade do mundo administrado no capitalismo tardio - em suma, contra toda espécie de totalidade - que a Teoria Crítica encamparia o legado schopenhauereano do pessimismo, da dor e do sofrimento. Ver a respeito Olgária Matos. *Os Arcanos do Inteiramente Outro*, op.cit.: 251ss. É dela, também, os comentários sobre o ensaio de Horkheimer ("Atualidade de Schopenhauer"), citados acima.

ao contato furioso da existência.

Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar de vida um vago indício,

a provar a nós mesmos que, vivendo,
estamos para doer, estamos doendo.

O amor seria um caminho possível de superação da dor da individuação, pois seu fundamento é justamente a reconciliação, a união. Mas para Drummond, o amor é algo de irreconhecível (pois “elide a face”), imperceptível e fugaz (pois “murmura algo que é brisa ou fala impura”), sem força bastante para se afirmar e manter sua *pureza essencial* no “contato furioso da existência”. Com isso, se mostra incapaz de fazer frente e superar a dor do existir, que se afirma mais uma vez como verdade última, revelada em toda sua clareza ao sujeito lírico em meio à dourada praça do Rosário, fazendo dissipar “no som a sombra”- repetição de *som* que evoca as últimas badaladas do relógio:

Mas na dourada praça do Rosário,
foi-se, no som, a sombra. O columbário

já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.

A devida compreensão do poema exige que se considere mais detidamente o espaço a que remetem os versos finais (e o título), pois é nele que se encontra *cifrada* a verdade maior a que acede o sujeito lírico. Ou seja, é a partir da audição das badaladas do relógio do Rosário e da contemplação da dourada praça onde ele se instale, que o sujeito lírico decifra o “choro pânico do mundo”, desvelando a verdade da dor como o fundamento da existência.

Sant’Anna já tentou interpretar a indicação contida no título¹⁵⁸, destacando “a imagem - *cruz-rosário-rosa* com seus múltiplos significados. O imponderável que do místico vai ao místico e reafirma o metafísico. Rosa e Cruz - símbolos congeminados que atraíram tanto Hegel como Leibnitz e Descartes e que ao poeta se mostram como imagens recorrentes. Rosário: templo barroco em Minas. Templo e *templum*: cruzamento, intersecção do Eu e o Mundo. No relógio (tempo) abre-se o olho (consciência). Num outro poema, ele mesmo faria tal aproximação: ‘a hora no relógio da matriz é grave como a consciência’(O Relógio)”. O crítico, entretanto, tende a desconsiderar, em favor da ponderação metafísica, a referência mais direta, que se

¹⁵⁸ Afonso Romano de Sant’Anna, op.cit.: 242.

vincula ao contexto natal e ao passado familiar do poeta. Se Rosário evoca templo barroco - como muitos que, de fato, existiram em várias cidades mineiras e aos quais se ligam muito da história das irmandades dos homens pretos, vistas por Drummond como um dos caminhos por onde estudar a história das lutas sociais no Brasil-Colônia, conforme crônica de *Passeios na Ilha*¹⁵⁹ -, faltou identificar que templo específico é esse a que se refere o poema, ou seja, a Matriz do Rosário de Itabira, tão cara ao poeta, que a ela se reportaria em mais de um momento de sua obra. Não só na poesia, mas também na prosa, como se vê na crônica escrita em 1970, por ocasião do desmoronamento da querida igreja matriz da infância, que o menino de Itabira acreditava ser eterna, "destinada a comandar a cidade geral, geração após geração.[...] Em essência, a matriz existira sempre, e continuaria a existir num futuro infundável, pois assim devia ser"¹⁶⁰ - diz o cronista, de acordo com a sua impressão de menino, marcada pelo senso de uma perpetuidade natural. A própria simplicidade e pobreza dessa Igreja de meados do século XVIII, por onde não passou nenhum Aleijadinho, um Ataíde ou um Servas, parecia contribuir, aos olhos do cronista, para que a atenção do fiel se concentrasse apenas nesse sentimento de permanência e eternidade:

Artífices anônimos assim a fizeram para que ninguém se distraísse com sua beleza, e ela imperasse pela força, pela grandeza, pelo sino e pelo relógio. E pelo sentimento de eternidade, que parecia atributo da religião, naquele tempo¹⁶¹.

Além do sentimento de eternidade, a lembrança do cronista, como se vê, evoca especialmente o "sino que soava longe", como dirá em outro momento, e o relógio da fachada, o mesmo a que alude o poema e sobre o qual há, ainda, esta passagem da crônica:

[...] o relógio da fachada da igreja [...] dominava todas as horas: no friozinho do amanhecer, na preguiça da tarde, no tecido confuso da noite. Horas especiais saíam dele, nítidas, severas, ordenando o trabalho de cada um. No silêncio absoluto, quando pessoas e animais pareciam mortos, tinha-se consciência da vida, porque o relógio avisava e repetia o aviso¹⁶².

O relógio da matriz que regravava o ritmo da vida na província foi também o primeiro a dar ao menino a consciência definitiva do próprio tempo. Tanto que suas

¹⁵⁹"Irmandade do Rosário dos Homens Pretos". *Passeios na Ilha*, op.cit.

¹⁶⁰Carlos Drummond de Andrade. "A Matriz Desmoronada". *Auto-retrato e Outras Crônicas* (org. Fernando Py). Rio de Janeiro: Record, 1989: 169.

¹⁶¹Idem: 171.

¹⁶²Id.: 170.

badaladas severas continuariam a repetir-se no longilonge da lembrança do velho memorialista de *Boitempo*, que dedicaria ainda os seguintes versos ao antigo relógio:

Mas a hora no relógio da Matriz é grave
como o consciência [...]

Cada hora é fixada no ar, na alma,
continua soando na surdez.[...]

Som para ser ouvido no longilonge
do tempo da vida.

Imenso
no pulso
este relógio vai comigo¹⁶³

Ma além do sino (muito provavelmente o mesmo sino Elias do outro poema da série *Boitempo*) e do relógio da fachada, há outra lembrança evocada pelo cronista, que o prende, por laços familiares, à velha matriz de Itabira:

Aquele altar lateral foi o pai do menino que doou; o prestígio familiar paira como incenso, embalsamando a nave. Quando morremos, iremos direto para o céu, sem contestação. Campos de antepassados, nossos e dos outros principais da cidade, foram o chão da sacristia. Já ninguém mais se enterra ali. Os privilegiados incorporaram-se ao acervo sacro, suas cinzas esvaídas são alfaías invisíveis, mas presentes. Que chão esse, condomínio nosso e de Deus¹⁶⁴.

A tais tumbas e cinzas dos antepassados que foram o chão da sacristia - privilégio das elites locais incorporado ao acervo sacro - referem-se decerto os dísticos finais de "Relógio do Rosário", com a menção ao "columbário", empregado no duplo sentido do termo: como nicho destinado a receber as *urnas funerárias* e como *pombal*. A duplicidade de sentido envolve significados bastante antitéticos, evidenciados ainda mais por força da *única rima imperfeita* presente no poema ("tumbas/pombas"), posta em destaque justamente no dístico final. Talvez mais do que rima imperfeita, fosse o caso de falar, com Hécio Martins, em *dissolução da rima sintonizada com a dissolução das sombras* no penúltimo dístico:

Como estes dois dísticos afloram do choro e da treva em que estiveram mergulhados os anteriores, ao ir-se a sombra com o mesmo som das horas que a trouxe, emerge também à vista do poeta, para o azul imenso do céu, a forma nítida da torre com seu relógio; o abrir-se desse espaço infinito, reconquistado à sombra para o livre vôo das aves e para o olhar do poeta, está sugerido expressivamente pela dissolução do esquema rímico do poema no verso final; a palavra *pomba*, gerada etimológica e semanticamente em *columbário* ("pombal"), determina essa dissolução ao mesmo tempo que precipita, símbolo de vida que é, a expressão do antagonismo que há entre ela e a outra, a que a originou (columbário, 'cavidade em que se depositam urnas funerárias', isto é, 'pó de tumbas' na palavra no poeta). Aí, como em outros tantos lugares de

¹⁶³O.C.: 170.

¹⁶⁴"A Matriz Desmoronada", op.cit.: 170.

sua obra, Drummond vale-se de vocábulos polissêmicos para expressar certas contradições que dialeticamente percebe na realidade exterior e humana, e no próprio idioma, que magistralmente conhece e domina¹⁶⁵.

A dissonância está, assim, a serviço da verdade maior revelada ao eu ao final do poema, diante da tumba dos antepassados. Antes, porém, de falar dessa verdade, é preciso ainda ressaltar a alusão contida nessa rima aos famosos versos de abertura de "Cimetière Marin"-

ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes[...]

-, cuja rima (perfeita, em Valéry) reaparece em outro momento central do poema:

Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,[...]

A evocação, pela rima (e talvez pelo *sol*, como símbolo da *consciência*, da *lucidez* em ambos os poemas), de "Cimetière Marin", ajuda a evidenciar a situação que serve de estímulo à reflexão descrita nos versos de "Relógio do Rosário" por ser precisamente a mesma de que parte o poema de Valéry: a meditação diante do cemitério ou túmulo dos antepassados na cidade natal. Como se deve saber, o poema - único em que, segundo o próprio Valéry, "coloquei alguma coisa de minha própria vida" - remete ao cemitério de Sète (cidade natal do poeta, no Midi), que, diz ele, "domine la mer sur laquelle on voit comme des colombes errer, picorer les barques de pêche". Valéry tira proveito dessa proximidade entre cemitério e mar para figurar o jogo entre *imobilidade* e *movimento* que está no cerne do poema - jogo que a rima perfeita (*colombes/tombes*) encampada por Drummond em seu poema também parece dar conta de figurar. A essa oposição central alinham-se outras, como tempo e eternidade, instante e duração, vida e morte. Sobre esse jogo de opostos presente no poema, diz Marcel Raymond tratar-se, em suma, de "uma luta entre a atitude *pura* (absoluta), a da consciência que se entrincheira em seu isolamento, e a atitude oposta ou impura, do espírito que aceita a vida, a mudança, a ação, e que renuncia a seu sonho de integridade perfeita para deixar-se seduzir pelas coisas e encadear-se em suas metamorfoses"¹⁶⁶. Essa aceitação e triunfo final da vida evidencia-se naderradeira

¹⁶⁵ Hécio Martins, op.cit.: 103-104.

¹⁶⁶ Marcel Raymond. "Paul Valéry ou o Clássico do Simbolismo". *De Baudelaire al Surrealismo*. (trad. Juan José Domenchina). México: Fondo de Cultura Económica, 1995: 137-138. Como nota ainda Raymond, essa é praticamente a mesma conclusão a que chega outro dos grandes poemas de Valéry: "La Jeune Parque", que também termina com a transição da escuridão da noite à luz, aos primeiros albos

ABSTRACT

Da rosa do povo à rosa das trevas examines both neoclassicism and melancholy in Carlos Drummond de Andrade's lyrical work during the fifties, especially in **Novos poemas** (1948) and **Claro enigma** (1951), as seen in the context of growing artistic specialization together with the cultural politics of PCB in the years after the Second World War. The analysis takes up the prose of **Passeios na ilha** (1952), read as a kind of commentary on the poetical work during the same period .

BIBLIOGRAFIA

DO AUTOR:

- ANTOLOGIA POÉTICA. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 1962.
- AUTO-RETRATO E OUTRAS CRÔNICAS (org. Fernando Py). Rio de Janeiro: Record, 1989.
- FAREWELL. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- NOVA REUNIÃO: 19 LIVROS DE POESIA. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987: 2v.
- POESIA E PROSA. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.
- POESIA E PROSA. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- O OBSERVADOR NO ESCRITÓRIO. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- PASSEIOS NA ILHA. Rio de Janeiro: Simões, 1952.
- TEMPO, VIDA, POESIA. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- "EU FUI UM HOMEM QUALQUER". ENTREVISTA CONCEDIDA A ZUENIR VENTURA. VEJA. SÃO PAULO, 19 NOV 1980.

VOLUMES ORGANIZADAS PELOS AUTOR:

- A LIÇÃO DO AMIGO: CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- BRASIL, TERRA E ALMA - MINAS GERAIS. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1967.

SOBRE O AUTOR:

- ANDRADE, Mário de. A Poesia de 30. Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo: Martins, 1960.
- ACHCAR, Francisco. A Rosa do Povo e Claro Enigma: Roteiro de Leitura. São paulo: Ática, 1997.
- _____. Lírica e Lugar Comum. São Paulo: EDUSP, 1995.
- BRAYNER, Sônia (org.). Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Col. Fortuna Crítica)
- ÇAMPOS, Haroldo de. Drummond: Mestre de Coisas. Metalinguagem. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CANÇADO, José Maria. Os Sapatos de Orfeu: Biografia de CDA. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na Poesia de Drummond. Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. Poesia e Ficção na Autobiografia. A Educação pela Noite e Outros Ensaios. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. Drummond Prosador. Recortes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARPEAUX, Otto Maria. Claro Enigma. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 2 nov 1952.

- COELHO, João Francisco. *Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.
- _____. Carlos Drummond de Andrade e a Gênese do "Sonetinho do Falso Fernando Pessoa". *Revista da Biblioteca Nacional* n.1. Lisboa, 1982.
- _____. *Minerações*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.
- CORREIA, Marlene de Castro. Tragédia e Ironia em "Os Bens e o Sangue". *Littera*. Rio de Janeiro, set-dez 1972.
- FERREIRA, Livia. Um Caso de Seqüestro do Texto Machadiano. *Supl. Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte, 9, 16 e 23 jun 1979.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge Clara: Palavra-Puxa-Palavra em Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: São José, 1955.
- GLEDSON, John. *Poesia e Poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Rebelião e Convenção/O Mineiro Drummond. *O Espírito e as Letras: Estudos de Crítica Literária* (org. Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, v.2.
- _____. *Cobra de Vidro*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- HOUAISS, Antonio. *Drummond Mais Seis Poetas e um Problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- LAFETÁ, João Luís. Leitura de "Campo de Flores". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 11. São Paulo, 1972.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LIMA, Mirella V. *Confidência Mineira*. São Paulo: Ática, 1995.
- MARTINS, Hécio. *A Rima na Poesia de CDA*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- _____. *Passeio de Elegia. Senhor*. Rio de Janeiro, out 1962.
- _____. "A Máquina do Mundo". *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1952.
- MORAES, Emanuel de. *Drummond: Rima Itabira Mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- PRADO JUNIOR, Bento. O Boi e Marciano. *Folha de São Paulo* (Supl. Especial). São Paulo, 31 out 1982.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o Gauche no Tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- _____. O Poeta como intelectual. In *Seminário: Carlos Drummond de Andrade - 50 anos de "Alguma poesia"*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.
- _____. "Camões e Drummond: a máquina do mundo". *Hispania*, v. XLIX, n 3, setembro de 1966: 389-394.
- SARAIVA, Arnaldo. Os Poemas em Prosa de Drummond. *Supl. Literário*. Minas Gerais. Belo Horizonte, 17 jan 1970.
- SIMON, Iuma Maria. *Drummond: Uma Poética do Risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- TELES, Gilberto de Mendonça. *Drummond: A Estilística da Repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

GERAL:

- ADORNO, Theodor W. *Aquelles Anos Vinte*. In: *Intervenciones*. Caracas: Monte Ávila Ed., 1960.
- _____. *Notes sur la Littérature* (trad. Sybille Muller). Paris: Flammarion, 1984.
- _____. *Teoria Estética* (trad. Artur Morão). São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *Grandes Cientistas Sociais*, n° 54 (trans. Flávio Kothe, Aldo Onesti e Amélia Cohn). São Paulo: Ática, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, s/d.
- _____. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- _____. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins, s/d.
- _____. *71 Cartas de...* (coligidas e anotadas por Lúgia Fernandes). Rio de Janeiro: São José, s/d.
- ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*. São Paulo: Ática, 1984.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Ressentimento da Dialética: Dialética e Experiência Intelectual em Hegel (Antigos Estudos sobre o ABC da Miséria Alemã)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- ARANTES, Otilia B.F. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O Cacto e as Ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio sobre Dante, Poeta do Mundo Secular* (trad. Raul de Sá Barbosa). Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal* (trad. Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENDA, Julien. *La Trahison des Clercs*. Paris: Grasset, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *Angelus novus: saggi e frammenti* (trad. Renato Solmi). Torino: Giulio Einaudi editore, 1962.
- _____. *Origem do drama barroco alemão* (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: ensaios escolhidos* (trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al.). São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1986.
- _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política* (trad. Paulo Sérgio Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Walter Benjamin. Sociologia: Grandes Cientistas Sociais*, n° 50 (trad. Flávio R. Kothe). São Paulo: Ática, 1985.
- _____. et al. *Textos escolhidos* (trad. José Lino Grünnewald et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Col. Os pensadores).
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística General*. México: Siglo Veintiuno, 1974.

- BLOOM, Harold. *Abaixo as Verdades Sagradas: Poesia e Crença desde a Bíblia até os Nossos Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História wem Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1994.
- BORNHEIM, Gerd A. Breves Observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975: 69-92.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1977.
- _____. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BROCH, Herman. *Création Littéraire et Connaissance* (trad. Albert Kohn). Paris: Gallimard, 1966.
- BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna (trad. Heloisa Jahn). In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 20. São Paulo, mar 1988: 81-95.
- _____. *Teoria de la Vanguardia* (trad. Jorge García). Barcelona: Península, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. "Uma Poética da Radicalidade", em Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros ensaios*. São Paulo: UNESP, 1992.
- _____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.
- _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. Entrevista concedida a José Pedro Renzi. *Praga: Revista de Estudos Marxistas*, nº. 1. São Paulo: Boitempo Editorial, set/dez 1996: 5-26.
- CARONE, Modesto. *A poética do Silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CHAMBERS, Ross. *Mélancolie et Opposition. Les Débuts du Modernisme en France*. Paris: Librairie José Corti, 1987.
- CHAVES, Ernani P. *Mito e História. Um Estudo da Recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*. São Paulo: FFLCH-USP, 1993 (Tese de Doutorado, mimeo.).
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CORBIN, Alain. *O Território Vazio: A Praia e o Imaginário Ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- D'INCAO, Maria Ângela e SCARABÔTOLO, Eloísa F. (orgs.). *Dentro do Texto, Dentro da Vida: Ensaio sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno* (trad. José A. Ceschin). São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIOT, T. S. *Notas para uma Definição da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Ensaio*. São Paulo: ArtEditora, 1989.
- _____. *Sobre Poesia e Poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. "As aporias da vanguarda" (trad. Ana Maria Lima Teixeira). In: *Tempo Brasileiro: Vanguarda e Modernidade*, nº 26-27. Rio de Janeiro, jan.-mar. 1971: 85-112.

- ESCOREL, Lauro. *A Pedra e o Rio: Uma Interpretação da Poesia de João Cabral*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1990.
- FIGURES DE LA MÉLANCOLIE. *L'écrit du temps*, nº 13. Paris: Les éditions de minuit, Printemps 1987.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Madri: Nueva, 1973, 3v.
- _____. Luto e Melancolia (trad. Marilene Carone). *Novos Estudos Cebrap*, nº 32. São Paulo, mar 1992.
- FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica* (trad. Pércles E. S. Ramos). São Paulo: Cultrix, s/d.
- GUERREIRO RAMOS, Alberto. "A Dinâmica da Sociedade Política no Brasil". *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Andes, 1957.
- HAMBURGER, Michel. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta* (trad. Miguel Ángel Flores e Mercedes Córdoba Magro). México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- HOLANDA, Sérgio B. de. *O Espírito e as Letras: Estudos de Crítica Literária* (org. Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 2v.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (trad. Valter L. Siqueira). São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética* (trad. Luiz P. Rouanet). São Paulo: UNESP: Boitempo, 1997.
- JOHNSON, Randal. "A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)" (trad. Antonio Dimas). In: *Revista USP*, nº 26. São Paulo, jun.-ago. 1995: 164-181.
- JOLLES, A. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie: Études Historiques et Philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art* (trad. Fabienne Durand-Bogaert e Louis Évrard). Paris: Gallimard, 1989.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LOPES, Hélio. *Letras de Minas e Outros Ensaios* (org. Alfredo Bosi). São Paulo: Edusp, 1997.
- LÖWY, Michel. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários: a evolução política de Lukács (1909-1929)* (trad. Heloísa Helena de Mello, Agostinho F. Martins e Gildo Marçal Brandão). São Paulo: LECH, 1979.
- LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- LUKÁCS, L'Âme et les Formes (trad. Guy Haarscher). Paris: Gallimard, 1974.
- MAN, Paul de. *Alegorias da Leitura: Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. (trad. Lenita R. Esteves). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco*. (trad. Silvana Garcia). São Paulo: Edusp, 1997.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- MATOS, Olgária C.F. *Os Arcanos do Inteiramente Outro: a Escola de Frankfurt, a Melancolia e a Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Vestígios: Escritos de Filosofia e Crítica Social*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Les Sciences des Seuils*. In: WISMANN, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris*. Colóquio Internacional, 27-29 jun, 1983. Paris: Cerf, 1986.
- MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura* (trad. Myriam Campello). São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977.
- MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- MORIER, Henri *Dictionnaire de Poétique et Rhetorique*. Paris: PUF, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral* (trad. Paulo César Souza). São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Obras incompletas* (trad. Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NUNES, Benedito João Cabral de Melo Neto. *Petrópolis*: Vozes, 1971.
- OEHLER, Dolph. "Art Névrose: análise sócio-psicológica do fracasso da Revolução em Flaubert e Baudelaire". In: *Novos Estudos Cebrap*, nº. 32. São Paulo, mar. 1992: 99-110.
- _____. *Quadros Parisienses: Estética Antiburguesa. 1830-1848* (trads. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- *Le Spleen Contre l'Oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*. Trad. Guy Petitdemange). Paris: Payot, 1996.
- PAES, José Paulo. "O Pobre Diabo no Romance Brasileiro". *Novos Estudos Cebrap*, nº. 20. São Paulo, mar 1988.
- PAQUOT, Thierry. *A Utopia: Ensaio Acerca do Ideal* (trad. Maria Helena Kühner). Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais* (trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1982.
- PREMINGER, Alex & BROGAN, T.V.F. (eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- PUCELLE, Jean. *Le Temps*. Paris: PUF, 1967.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. (trad. Juan José Domenchina). México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- RICOEUR, Paul. *De l'interprétation: essai sur Freud*. Paris: Seuil, 1965.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire* (trad. Aurora Bernárdez). Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- _____. *Que É Literatura?* (trad. Carlos Felipe Moisés). São Paulo: Ática, 1993.
- _____. *L'Engagement de Mallarmé. Obliques*, n. 18/19, 1979.
- SCHWARTZMAN, Simon. *O Intelectual e o Poder: a Carreira Política de Gustavo Capanema*. In WAA.

- A Revolução de 30: *Seminário Internacional*. Brasília: UnB, 1983: 365-398.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1965.
- SIMON, Iumna M. Esteticismo e Participação. In Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 199: v.3.
- STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento* (trad. Maria Lúcia Machado). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Jean Jacques Rousseau: a Transparência e o Obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras
- _____. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1989.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da Solidão: Ensaios sobre Filosofia e Cultura*. (trad. Denise Bottmann). São Paulo: Duas Cidades, 1986.
- SUSSEKIND, Flora. "Rodapés, Tratados e Ensaios: A Formação da Crítica Brasileira Moderna". *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- TORRES Fº, Rubens Rodrigues. *Ensaios de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. (trad. Maiza Martins de Siqueira). São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *Tel quel I: Cosas calladas. Moralidades. Literatura. Cuademo B 1910*. (trad. Nicanor Ancochea). Barcelona: Les ediciones liberales/Editorial Labor, 1977.
- _____. *Oeuvres*. (org. Jean Hytier). Paris: Gallimard, 1957, 2v. (Bibliothèque de la Pléiade).
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. (trad. Anna Lia.A.A.Prado, Filomena Y.H.Garcia e Mª.da Conceição M.Cavalcante). São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade - na história e na literatura* (trad. Paulo Henriques de Britto). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *The Modern Tragedy*. Londres: Penguin, 1966.